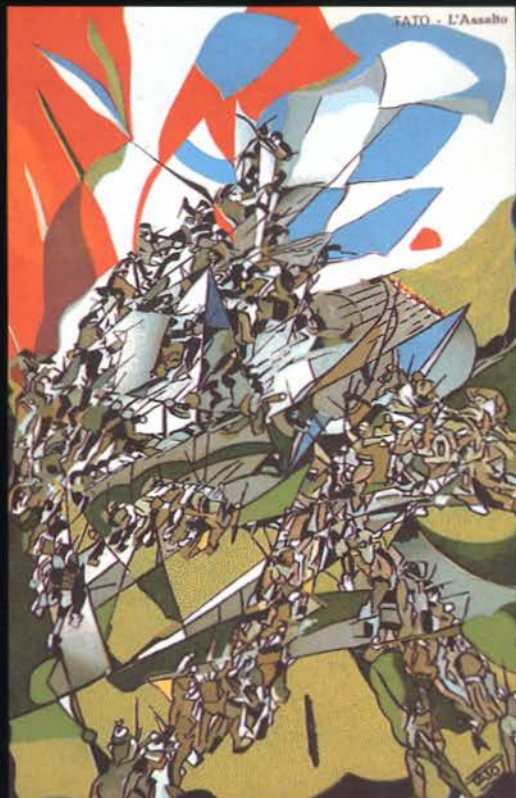


TATO

FUTURISTA E AEROPITTORE



Collezioni **f**



EUROPEAN MILITARY PRESS AGENCY

**FORZE ARMATE
 E ARTISTI**

TATO

Presentazione di
Enrico Crispolti

Testo di
Salvatore Ventura

Foto di
Giorgio Vasari



PRESENTAZIONE DI ENRICO CRISPOLTI

Al di là dell'essere una testimonianza diretta della passione conoscitiva e direi quasi proselitistica dell'amico Ventura, il suo scritto su Tato è interessante per più ragioni, e anzitutto per stimolare una ormai necessaria rilettura di questo singolare ingegno creativo, al quale non si devono soltanto pregevoli e a volte anche pregevolissimi esiti pittorici, ma pure un'attività di creazione oggettistica, nella sua Casa d'arte bolognese (più che mai ancora da studiare), e una presenza inventiva di primissimo piano, di rilievo europeo, nell'ambito della creatività fotografica. In realtà tutta la vicenda di Tato è ancora da studiare seriamente; ed è ora di decidersi a farlo, anche se le difficoltà sono molte. Ma certo non solo un invito è l'intervento di Ventura, quanto anche un significativo contributo di recupero di opere e di documenti. Così che la partecipata passione del suo scritto si fonda su una conoscenza effettiva dei testi oltretutto dell'artista stesso nei suoi ultimi venti anni. Introduco volentieri in qualche modo queste sue pagine sottolineando, quasi in due brevi paragrafi, un paio di questioni alle quali lo scritto di Ventura ci richiama. La prima delle quali riguarda l'esatta ricostruzione della vicenda del manifesto *L'aeropittura futurista*, comunemente riferito al 1929, ma in realtà divulgato soltanto

all'inizio del 1931, in occasione della prima mostra di aeropittura, a Roma alla camerata degli Artisti, a piazza di Spagna pubblicato con la firma del solo Marinetti in «Il Giornale della Domenica» del 1-2 febbraio. Tale pubblicazione è merito di Ventura di averla ricordata. Ed è il testo ripreso in «Comoedia» a Parigi il 14 febbraio seguente, in una corrispondenza da Roma.

Il corrente riferimento al 1929 (contenuto nel testo del 1931) è all'articolo di Marinetti *Prospettive del volo* in «Gazzetta del Popolo», Torino, 22 settembre 1929, ritenuto appunto comunemente come la prima pubblicazione del manifesto. Ma in tale articolo in realtà Marinetti si fa soltanto portavoce di un manifesto di Mino Somenzi, citato proprio come «manifesto». E che risulta effettivamente in larghissima parte il testo stesso che appare nel 1931, appunto in febbraio, ripubblicato poi con qualche aggiunta rispetto a questo manifesto, a firma Marinetti, nel catalogo *Mostra futurista di aeropittura e di scenografia* alla Galleria Pesaro a Milano nell'ottobre-novembre dello stesso anno. Ma, ivi, con le firme di Balla, Benedetta, Depero, Dottori, Fillia, Marinetti, Prampolini, Somenzi e Tato. E quella che è l'indicazione esplicita ed inequivoca nell'articolo del 1929, che la fre-

quentazione aerea con Dottori «ha suscitato in un altro artista, Mino Somenzi, la concezione di un manifesto genialissimo sull'Aeropittura e l'Aeroscultura», diviene nel 1931 piuttosto equivoca, nel senso che, con le stesse parole si attribuisce a Somenzi soltanto «la concezione precisa dell'Aeropittura», mentre Marinetti facendo riferimento al contenuto dell'articolo del 1929 dice come alle «molte idee esposte da me». In questo caso Marinetti non solo è intervenuto redazionalmente sul manifesto altrui, come assai spesso accadeva, ma in qualche modo se ne è anche appropriato (ma il caso non è unico).

Segnalo che Somenzi in effetti alcuni anni dopo rivendica di avere «creato» l'aeropittura, nel suo libretto *Difendo il Futurismo* (A.R.T.E., Roma, s.a., ma 1938), riferendo come testimonianze un testo di Dottori del 1933 e uno di Tato del 1934 (ivi, pp. 57, 69).

Dottori asserisce che la «prima idea venne a Mino Somenzi e fu il risultato delle sue osservazioni in volo». Osservazioni che «furono da lui fissate nel 1928 in un manifesto che nell'autunno, di quello stesso anno, "precisa il pittore umbro", volle mostrarmi perché gliene dessi il mio parere tecnico» (*Aeropittura. Manifesto futurista*, «Futurismo», a. II, n. 58, Roma 12 novembre 1933, p. 4). Mentre Tato, più polemicamente, scrive: «è bene appunto precisare che il manifesto sull'aeropittura pubblicato nel 1930 (in realtà 1931) da S.E. Marinetti e firmato dal primo nucleo di Aeropittori fu alcuni anni prima ideato e studiato da Mino Somenzi»; e «l'origine dell'Aeropittura» è dunque «un primato che spetta a Mino Somenzi» (*Corriere Padano*, Ferrara, 5 aprile 1934). La seconda que-

stione è quella posta dal profilo creativo complessivo di un personaggio come Tato, irregolare e sfuggente. È una riflessione preliminare di metodo. Non credo che il modo più puntuale sia ricercare il puro pittore. La pittura per Tato è traversata infatti da un gruppo di interessi d'intervento creativo più vari e inquieti. E non soltanto perché abbia praticato il muralismo e non solo la tela, e perché il suo essere pittore si collochi fra interessi di creazione oggettistica e fotografica. Il che rientra del resto nel parametro della prospettiva di una volontà di «ricostruzione futurista dell'universo».

Credo piuttosto che vada riconosciuta al fare pittorico di Tato una certa dimensione sostanzialmente pragmatica. Intendo dire che la sua risulta una pittura intensa, piuttosto che come linguaggio in sé concluso come fu per Balla o per Prampolini, quale necessità d'immagine, e di immagine narrativa. Sostanzialmente Tato è un narratore immaginativo dai molteplici interessi, da mitopoiesi meccaniche e squadristiche a invenzioni fabulistiche Africane, a una sorta di svelta pittura che racconta suggestioni aeree e poi eventi bellicosi con la disinvoltura rinnovata d'un antico battaglista. Senza tuttavia che in questo continuo narrare, come in fondo sono le sue composizioni d'oggetti e le sue stesse fotodinamiche, non s'insinuino anche un gusto grottesco, ironico, persino sfrontatamente caricaturale, che poi, infine, sembra prendere il sopravvento nel suo lavoro negli anni successivi al secondo conflitto mondiale. Del resto Tato non si era anche sdoppiato come personalità di pittore in più d'una occasione per ironizzare feroce-mente sui diritti di una critica meramente giudicante?

Salvatore Ventura



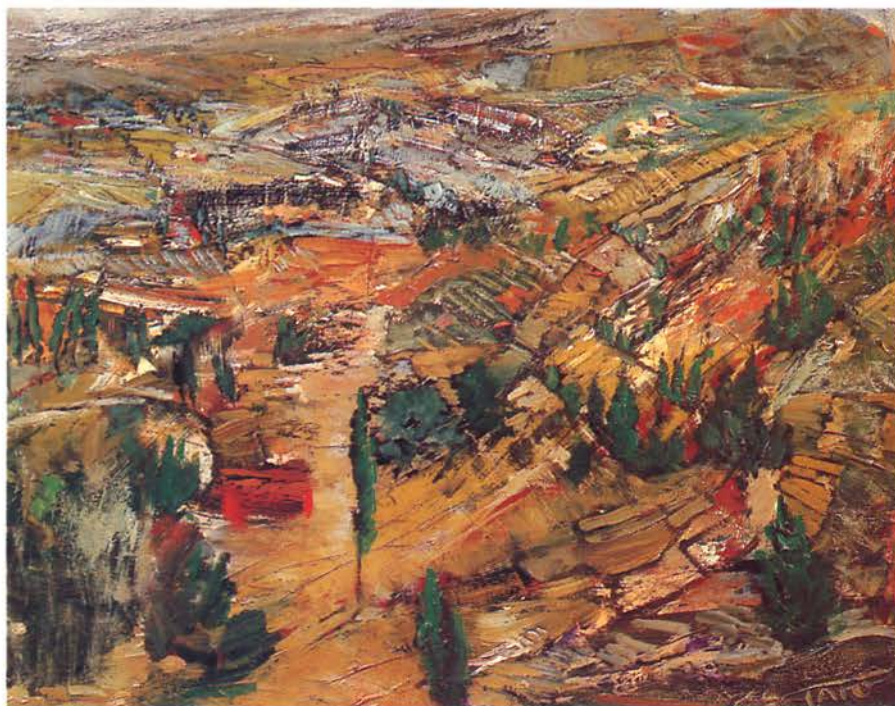
L'AEROPITTORE FUTURISTA TATO
E LE VERE ORIGINI DEL MANIFESTO
DELL'AEROPITTURA

La figura e l'opera di Tato attendono da anni una sistemazione definitiva. Non è semplice però fissare scadenze, data la vastità del materiale tuttora da esaminare e delle numerose opere inedite da analizzare. È chiaro, comunque, che allo stato attuale delle ricerche, la figura di Tato va letta ormai «a tutto campo». Infatti, egli è pittore, scultore, scrittore, saggista, affreschista, ceramista, arredatore pubblicitario, scenografo, fotografo futurista: questi i filoni più significativi di un impegno che si è sviluppato nell'arco di ben 60 anni.

Una personalità complessa la sua, che ha avuto rapporti strettissimi con i personaggi chiave del futurismo, sin dai suoi esordi. I documenti che testimoniano la partecipazione al movimento futurista — spesso da protagonista — non sono stati ancora del tutto messi in luce, nè sistemati opportunamente, essendo molto vasto il carteggio composto da corrispondenza, articoli, appunti, memorie.

Lo stesso libro (autografo) «Tato raccontato da Tato», edito nel 1941, fornisce solo certe indicazioni e documenta sinteticamente lo svolgersi delle sue numerose esperienze (futurismo, aeropittura, fotografia, scenografia, aeroceramica, arredamento futurista ecc.).

Dunque, è quanto mai necessario un'antologica completa nella quale possano essere ordinati e presentati dipinti, tempere, acquerelli, ceramiche, fotografie futuriste: insomma tutto quello che egli ha prodotto in virtù di un lungo e appassionato impegno, sì da illuminare, finalmente, di una luce nuova e «defini-



tiva» la complessa personalità di questo Maestro.

A tale proposito, si può ricordare che innumerevoli critici, scrittori, artisti e poeti hanno «detto» di Tato in occasione di centinaia di mostre personali e collettive futuriste nelle quali le sue opere sono state esposte sia in Italia che in molti Stati europei, Stati Uniti, Africa del Nord ecc..

Il mio reincontro con Tato è stato occasionale. Lui stesso avrebbe detto: «È sTato occasionale» così come scrisse «Tato raccontTato da Tato». È avvenuto in una Galleria romana dove facevano bella mostra di sé «Le bevute» di Lorenzo Viani, «La donna alla doccia» di Guttuso ed una grande, significativa tela di Annigoni sui motivi palesi e nascosti (puttane e puritane della «Vita»), quando ci venne mostrato un paesaggio aereo di Tato. All'orecchio: «È stato uno dei fondatori dell'aeropittura, è scomparso una quindicina di anni fa...», «Ma di chi state parlando?» «Dell'aeropittore futurista?»

«Se voi state parlando di Guglielmo Sansoni, bolognese, pittore,

scultore, scrittore, saggista, affreschista, arredatore, ceramista, scenografo, fotografo, futurista (dieci cose messe assieme!), se voi state parlando di quel Tato che io ho conosciuto, mio amico di tanti anni fa, occorre ascoltare nel silenzio più religioso e nel rispetto della verità, le tappe più significative della sua vicenda terrena».

Soprattutto perchè, dal grande libro non scritto sulla pittura italiana di questo secolo, molti avrebbero strappato, e strapperebbero volentieri la pagina che a Tato spetta, nel tentativo di cancellare un personaggio che li aveva sempre inquietati, costituendo testimonianza scomoda e un vivo esempio di quanto l'arte di oggi debba a quella di ieri.

L'astrattismo, nelle sue spinte derivazioni, era stato inventato — o se vogliamo, scoperto — da quel gruppo di scatenati geniali che furono i futuristi: dai più anziani Boccioni, Balla, Soffici, Severini ai più giovani Depero, Prampolini, Tato, Dottori, tanto per citare i più attivi e significativi, ai quali si deve, grazie a Fillia, Benedetta, Marasco, Somenzi ed altri, quell'aero-

A pagina 1.

Bombardiere in picchiata, olio su tela cm 80 x 60, 1939.

In alto a destra.

Dinamismo di un paesaggio, olio su tela cm 51,5 x 60, 1928.

Nella pagina a fianco.

Ricognitore in volo notturno, olio su tela cm 75 x 60, 1931.



Natura morta, olio su cartone cm 30,3 x 19, databile 1922. (Un rarissimo dipinto di Olga Mazzieri).

pittura, vera germinazione del futurismo, che costituisce senza dubbio, una specificazione rivitalizzante del futurismo stesso negli anni 1931-1944.

Protagonista e testimone, ideatore ed esecutore, Guglielmo Sansoni, anagraficamente bolognese, ma socialmente italiano, fu uno dei «padrini» che tenne a battesimo il Novecento, con il nome di battaglia di Tato.

Fu un uomo libero, originale, un animatore pieno di estro, fantasia e bravura. Nel 1919 organizzò con

Longanesi, Giovannini, Fanelli, Caviglioni e Federico Valli, allora universitari e ribelli al conformismo, le prime clamorose manifestazioni futuriste a Bologna e nella provincia romagnola, scandalizzando le retroguardie della critica accademica.

IL «FINTO FUNERALE» DI GUGLIELMO SANSONI. LE CASE D'ARTE DI BOLOGNA E ROMA

Particolarmente sollecitato dalla beffa, il 15 Settembre 1920, Tato fu anche regista e protagonista di un vero e proprio burlesco funerale, curato in tutti i particolari, a tal punto che era comparso su un quotidiano un toccante necrologio funebre che aveva coinvolto numerosissimi amici realmente addolorati per la sua «scomparsa».

Ma egli aveva voluto seppellire il pittore Guglielmo Sansoni per far rinascere Tato futurista.

Prima di dar vita alla «Casa d'arte», si era cimentato in vari rami delle arti applicate: suoi mobili e cuscini, di cui uno console al centro, venivano esposti con successo nel gennaio 1922 alla Mostra d'arte futurista che egli, sotto l'impulso entusiasta del verbo futurista, aveva organizzato al Teatro Modernissimo di Bologna.

Gli oggetti ed i mobili e le stesse decorazioni presenti nella Casa d'arte, si distinguono per il segno — spesso grottesco — impresso alle linee ed ai colori, almeno per quello che è possibile giudicare dalle poche fotografie pervenute, essendo andata smarrita tutta la sua produzione in questo settore, che non si discosta, per la freschezza dell'immaginazione, per specificità e caratteri dalla abituale produzione futurista; anzi si distingue da essa per la frequente impronta clownesca impressa a certi singolari prodotti, come la «Futurmensolmascher» o la lampada pagliaccio, che rappresenta una stilizzata ed insieme provo-

catoria figura di donna in metallo colorato.

Tato, particolarmente ispirato da un naturale gusto decorativo e da una sentita predisposizione alla plasticità, segnò tutta la produzione di mobili, cuscini, arazzi, vasi in creta, di un gioioso colorismo e di una vena sarcastica e fu condotto a sperimentare, in ambiti diversi, tutte le possibilità di estrinsecazione del suo estro creativo, anche se poi finì con l'applicarsi, più frequentemente, alla pittura ed alla decorazione di ambienti privati e pubblici. Comunque, la sua attività nel campo del «design» e dell'arredamento si esplicò, soprattutto, nell'arco degli anni Venti: a Bologna, dove egli organizzò nella sua Casa d'arte — detta anche casa dei futuristi — un punto di ritrovo di artisti ed intellettuali di ogni scuola, uniti dal comune desiderio del rinnovamento artistico e poi, a Roma, laddove, a cominciare dal 1924, progettò nella sua Casa d'arte, arredi sempre più vicini ad un gusto medio borghese, tra il tardo liberty ed il moresco (come è possibile intuire dalle fotografie pubblicate in varie riviste), mentre la sua fantasia continuò soprattutto a sbizzarrirsi negli arazzi, disegnati in gran numero e tessuti anche in Polonia.

Ma ritorniamo alla mostra futurista che egli organizzò al Teatro Modernissimo di Bologna il 22 gennaio del 1922 ed a questo proposito, nel libro autobiografico «Tato raccontato da Tato» leggiamo:

«Le vostre critiche alle opere esposte nella mostra da me organizzata sono contraddittorie, specie quando volete mettere a rapporto Lea Mauri e Jolanda da Scortichino, quando elagate una per criticare acutamente l'altra e, quando dite la vostra su la Mazzieri (Olga), la Ravazzoni e Tato, trovando una seria preparazione da una parte, deficienza assoluta dall'altra e via dicendo...».

«E non vi accorgete che è una sola mano quella che ha dipinto, poi-

chè sappiate bene che tutti questi autori sono un autore solo: Tato!».

Nel catalogo della mostra Tato voleva figurassero numerosi nomi di pittori futuristi: e, poichè questi erano pochi, ne aveva creato un certo numero... di sua iniziativa.

A Roma, dove appunto si era trasferito nel 1924, si presentò, al pubblico e alla critica, con una personale nella Galleria di Anton Giulio Bragaglia il 20 aprile 1925, divenendo tra i più attivi collaboratori di Marinetti nell'organizzazione tecnica del futurismo. Infatti, con

la tessera di fondatore, come è accaduto a molti, sarebbe un personaggio di poco conto, si intende dal punto di vista dell'arte. I manifesti ed i programmi non hanno mai supplito il genio quando non c'è.

Ora è indubbio, invece, che Tato non solo dice, ma fa: anzi fa quello che dice. Vuole una pittura che spezzi gli schemi tradizionali della triplice dimensione: che dia il segno della libertà negli spazi, e permetta di fondere insieme, la linea rigida di un longarone d'ala, con il carosello multicolore di un paesaggio

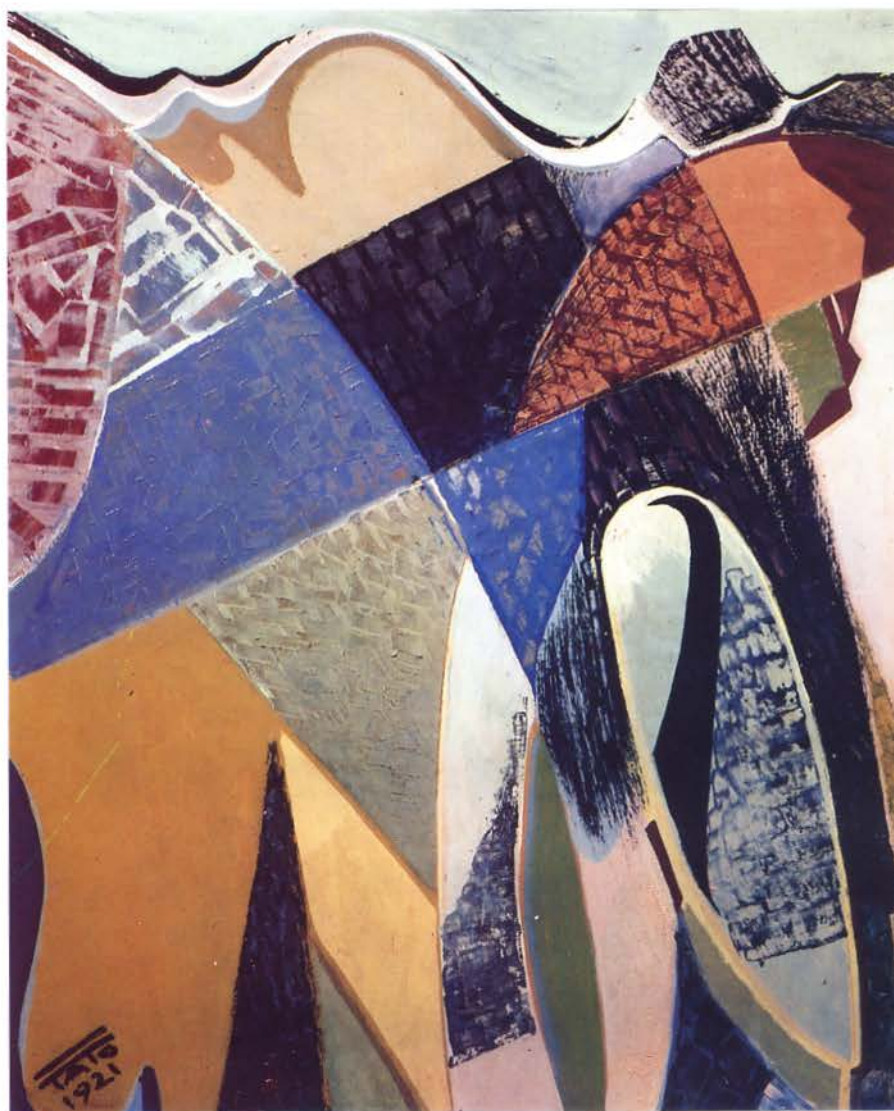


Casa d'arte Tato a Bologna, 1921-1924.

Marinetti stesso firmò il 16 aprile 1930, il **Manifesto della fotografia futurista**, e con Balla, Benedetta, Depero, Dottori, Fillia, Prampolini, Somenzi e lo stesso Marinetti il **Manifesto dell'aeropittura**, allargando così i confini del futurismo.

«Il pittore Tato è tra i fondatori dell'aeropittura. Ma se egli non fosse stato un vero artista, con o senza

sottostante, che permetta di intersecare aria, terra, mare in una infinita varietà di piani compenetranti; che frantumi, polverizzi, evapori, in un arcobaleno di sensazioni velo-



Intersezioni di figure con paesaggio, olio e smalto su cartone cm 59 x 47, 1921.

cissime, la pigra tavolozza dei colori tradizionali, sino a darci uno spettro visivo del paesaggio in volo, rispondente alle nuove esperienze umane, create da un venticinquennio di attività aviatoria.

I quadri di Tato, questo appunto ci danno. Non pongono soltanto un problema astratto; lo risolvono nell'opera d'arte. Ecco il grande merito del pittore; i suoi quadri non sono polemiche a colori, sono paesaggi, figure, sintesi pittoriche. Sopra un piano, che si presume incatenato

e rigido nella fissità dell'estasi, il pittore tradizionale coglie un aspetto della realtà, con le proporzioni estremamente precise, i particolari accuratamente studiati e ritratti, la luce e l'ombra divisi così a puntino, da fare esclamare allo spettatore: «come è vera questa pittura!».

Tato spezza questi vincoli di istantanea fotografica e tenta di interpretare la realtà medesima così come la vede e la sente chi è trascinato nella vertigine del volo.

In alcune delle opere più rappresentative di Tato, degli anni Venti e Trenta — qui riprodotte — non è difficile trovare i risultati felici della sua ricerca di sintesi cromatica e semplicità espressiva.

LA FOTOGRAFIA FUTURISTA ED IL RELATIVO MANIFESTO

A Roma dal 1930 al 1931 due grandi manifestazioni artistiche caratterizzarono l'instancabile attività di Tato: la **Mostra della fotografia futurista** e una **Esposizione di aeropittura**, la prima mai avvenuta nel mondo. Questi due avvenimenti, organizzati da Tato, ebbero come risultato la stesura dei due manifesti, già citati: il **Manifesto della fotografia futurista** ed il **Manifesto dell'aeropittura**.

Nel 1930 venne bandito a Roma il «Primo Concorso Fotografico Nazionale». Tato illustrò subito a Marinetti i risultati ottenuti con alcune sue esperienze fotografiche, che sconfinando in un nuovo mondo indagatore, «la fotografia dell'avvenire», ne ispirarono ad entrambi gli elementi fondamentali per redigere il seguente **Manifesto della fotografia futurista**:

«La fotografia di un paesaggio, quella di una persona o di un gruppo di persone, ottenute con un'armonia, una minuzia di particolari ed una tipicità tali da far dire: «Sembra un quadro», è cosa per noi assolutamente superata.

Dopo il fotodinamismo o fotografia del movimento creata da Anton Giulio Bragaglia in collaborazione con suo fratello Arturo, presentata da me nel 1912 alla Sala Pichetti di Roma e imitata poi da tutti i fotografi avanguardisti del mondo, occorre realizzare queste nuove possibilità fotografiche:

1° il dramma di oggetti immobili e mobili; la mescolanza drammatica di oggetti mobili e immobili;

2° il dramma delle ombre degli oggetti contrastanti e isolate dagli oggetti stessi;

3° il dramma di oggetti umanizzati, pietrificati, cristallizzati o vegetalizzati mediante camuffamenti e luci speciali;

4° la spettralizzazione di alcune parti del corpo umano o animale isolate o ricongiunte alogicamente;

5° la fusione di prospettive aeree, marine, terrestri;

6° la fusione di visioni dal basso in alto con visioni dall'alto in basso;

7° le inclinazioni immobili e mobili degli oggetti o dei corpi umani ed animali;

8° la mobile o immobile sospensione degli oggetti e il loro stare in equilibrio;

9° le drammatiche sproporzioni degli oggetti mobili ed immobili;

10° le amorose o violente penetrazioni di oggetti mobili ed immobili;

11° la sovrapposizione trasparente e semitrasparente di persone e oggetti concreti e dei loro fantasmi semistratti con simultaneità di ricordo sogno;

12° l'ingigantimento straripante di una cosa minuscola quasi invisibile in un paesaggio;

13° l'interpretazione tragica o satirica dell'attività mediante un simbolismo di oggetti camuffati;

14° la composizione di paesaggi assolutamente extraterrestri, astrali o medianici mediante spessori, elasticità, profondità torbide, limpide trasparenze, valori algebrici o geometrici senza nulla di umano nè di vegetale nè di geologico;

15° la composizione organica dei diversi stati d'animo di una persona mediante l'espressione intensificata delle più tipiche parti del suo corpo;

16° l'arte fotografica degli oggetti camuffati, intesa a sviluppare l'arte dei camuffamenti di guerra che ha lo scopo di illudere gli osservatori aerei.

Tutte queste ricerche hanno lo scopo di far sempre più sconfinare la scienza fotografica nell'arte pura e favorirne automaticamente lo sviluppo nel campo della fisica, della chimica e della guerra».

F.T. Marinetti - *Tato* 16 Aprile 1930

Tato organizzava, quindi, alla Mostra del «Primo Concorso Fotografico Nazionale» una apposita sezione per i fotografi futuristi italiani.



Dinamismo di folla, olio su tela cm 94 x 94, 1922.

Il successo di questa sezione fu notevole nella considerazione che le fotografie futuriste, messe al confronto con quelle degli altri fotografi, non solo davano la immediata visione di un effettivo progresso tecnico innovatore, ma dimostravano, con molta evidenza e chiarezza, quanto fossero interessanti le nuove ricerche illustrate dal manifesto futurista.

Infatti, i fotografi italiani pur concorrendo con fotografie di indiscusso valore artistico, restavano sempre ghetizzati nell'ambito del ritratto tradizionale, natura morta o paesaggio, senza realizzare altra innovazione all'infuori di una perfetta applicazione tecnica basata

sui progressi raggiunti negli ultimi anni dall'ottica e dalla chimica fotografica.

I fotografi futuristi, invece, a tali progressi tecnici aggiungevano felici spunti di realizzazione innovatrice più aderenti alle esigenze della vita del tempo ed alle nuove correnti artistiche.

I fotografi futuristi Paris, Boccioni, Perrone, Baraldi, Maraini, Bragaglia, Montacchini, Thayaht, Biemme esposero, insieme a Tato, numerose opere improntate ai prin-



Gallo futurista, tecnica mista su specchio ovale cm 89 x 194, 1925.

cipi dettati dal manifesto futurista.

Tato si impose con le sue fotografie, ottenendo un grande successo personale ed, inoltre, il primo premio con medaglia d'oro al 1° Concorso Fotografico Nazionale.

I maggiori quotidiani italiani dell'epoca commentarono con vivo interesse le opere dei fotografi futuristi; e Tato, per precisare alcuni punti importanti delle sue ricerche fotografiche, scrisse sul Giornale d'Italia ampie argomentazioni di carattere tecnico, con un voluminoso articolo dal titolo: «La fotografia futurista e la trasparenza dei corpi opachi».

Egli sosteneva che il manifesto sulla fotografia futurista, così larga-

mente commentato dalla stampa unicamente per i suoi riflessi artistici, doveva essere posto nel giusto valore anche per la grande importanza che esso aveva nel campo pratico, direttamente legato all'industria, al commercio, alla politica, alla guerra ed alla pubblicità.

Non si trattò quindi, come alcuni critici commentarono, soltanto di giochi di pazienza, di realizzazioni grottesche, o fantastiche, somiglianti a certi quadri formati da Picasso, da De Chirico e da Casorati.

Esaminando, infatti, più attentamente le fotografie futuriste, si può notare che esse, tanto per parlare di un solo argomento che oggi è di grande attualità, offrono il mezzo

per raggiungere un perfetto «camouflage» di opere militari: e quindi aprono la via ad applicazioni importantissime, anche in alcuni campi che sembrerebbero i più lontani dalle loro realizzazioni.

Nel campo del camuffamento la fotografia futurista, infatti, insegna non solamente a confondere l'osservatore nascondendogli quegli oggetti (macchine, aeroplani, costruzioni, ricoveri, automezzi, ecc.) che egli non deve vedere (camuffamento semplice), ma anche a trarre in un più completo inganno l'occhio dell'osservatore stesso (binocolo o obiettivo) facendogli vedere un oggetto diverso da quello esistente, allo scopo di raggiungere un effetto precedentemente preordinato (camuffamento combinato).

È evidente che, per raggiungere quest'ultimo scopo, è necessaria una esperienza fotografica assai complessa, basata su una serie di indagini eseguite sullo stesso camuffamento semplice, in modo da creare la perfetta illusione di una realtà inesistente e trarre in inganno l'obiettivo della macchina fotografica più perfetta.

Navi da guerra, aeroporti, aeroplani, depositi di carburante ecc. creati con trucchi e camuffamenti, che sono molto semplici e di facile attuazione, una volta ritratti nelle negative con la presa fotografica eseguita dalla osservazione di esploratori da ricognizione (presunto nemico) darebbero come risultanza la scoperta di importanti opere militari di fatto inesistenti: e, quindi, potrebbero trarre in inganno il nemico più e meglio di un «camuffamento semplice».

Dunque, arte futurista del «camuffamento» non più soltanto per



Alba futurista, olio su tavoletta cm 13 x 18, 1926.



*Via delle Volte a Ferrara, olio su tela
cm 45 x 52, 1928.*

nascondere gli oggetti esistenti ma anche, e soprattutto, per far vedere oggetti inesistenti, dando l'illusione della loro realtà.

Al riguardo, Tato ancora dice:

Il camuffamento si realizza con elementi di estrema semplicità.

Una «ballerina» è composta da una fruttiera rovesciata, due candele e un limone.

Un «Somarello con pastore» è composto da un martello, un imbuto e un uovo.

Il «Perfetto borghese» è realizza-

to da una giacca appesa ad un attaccapanni con due mani reali e vari oggetti complementari, (indovinata realizzazione umoristica pubblicata ripetutamente in riviste italiane ed estere).

Tutte queste realizzazioni, pur raffigurando grotteschi umoristici, indicano, nel loro complesso, come «l'arte del camuffamento» rappresenti un vastissimo interessante ed utile campo aperto a nuove ricerche ed esperienze.

Per mezzo della fotomicrografia si possono ottenere delle immagini ingrandite da oggetti microscopici.

Quante sorprese scaturiscono da tali esperimenti! Sono interessanti

trovate fotografiche che nascono dalla fusione della negativa di una fotomicrografia con oggetti, paesaggi, figure ottenute dal massimo rimpicciolito al minimo ingrandito.

Un grande trimotore rimpicciolito, fotografato nel palmo di una mano ingrandita, diventa un paesaggio montano con strade, campi, fiumi, ecc. sorvolati dall'aeroplano.

Il rimpicciolimento di una automobile in corsa, fotografata nel padiglione di un orecchio ingrandito, dà esattamente come risultato l'illusione di una automobile che corre in un moderno autodromo.

Dal «camouflage» degli oggetti e dalla fotomicrografia alla trasparen-



za dei corpi opachi il passo è breve.

«Il Galeotto» (annuncio della liberazione) è la testa di un prigioniero dietro le sbarre di ferro (trasparenti) di una prigione.

«Ritratto meccanico» è la testa di un uomo fotografata nell'interno di un cronometro. Per le complicate trasparenze della orologeria e per il movimento del bilanciere, la testa si divide in due parti diverse che possono essere ben visibili separando le due parti con l'uso di un cartoncino: si vedrà così il volto della parte sinistra con una espressione triste e quello di destra con una espressione allegra.

«Aeroritratto di Tato» è stato composto, invece, con la trasparente fusione dell'elica e del motore di un aeroplano.

Questi esperimenti ed applicazioni fotografiche avevano lo scopo di aprire, ed hanno già effettivamente aperto, un nuovo vasto cam-

po di grande interesse pubblicitario e commerciale, suscettibile di ulteriori sviluppi.

Una villa, per esempio, se fotografata in trasparenza, lascerà intravedere l'interno, ottenuto naturalmente dalla fusione di due fotografie, una dell'esterno e l'altra dell'interno, tratta, quest'ultima, da un grafico.

Tale procedimento permetterà di ottenere la visione della ubicazione delle stanze, delle scale, sale, ingressi, ecc. corrispondenti alla intera costruzione: e, quindi, di raggiungere un effetto pubblicitario che il solo grafico non potrebbe mai consentire.

Lo stesso scopo, come altro esempio, potrebbe raggiungersi per un transatlantico fotografato in trasparenza, con le cabine delle varie classi completamente arredate, le piscine, le sale da pranzo, da convegno, ecc..

Sopra.

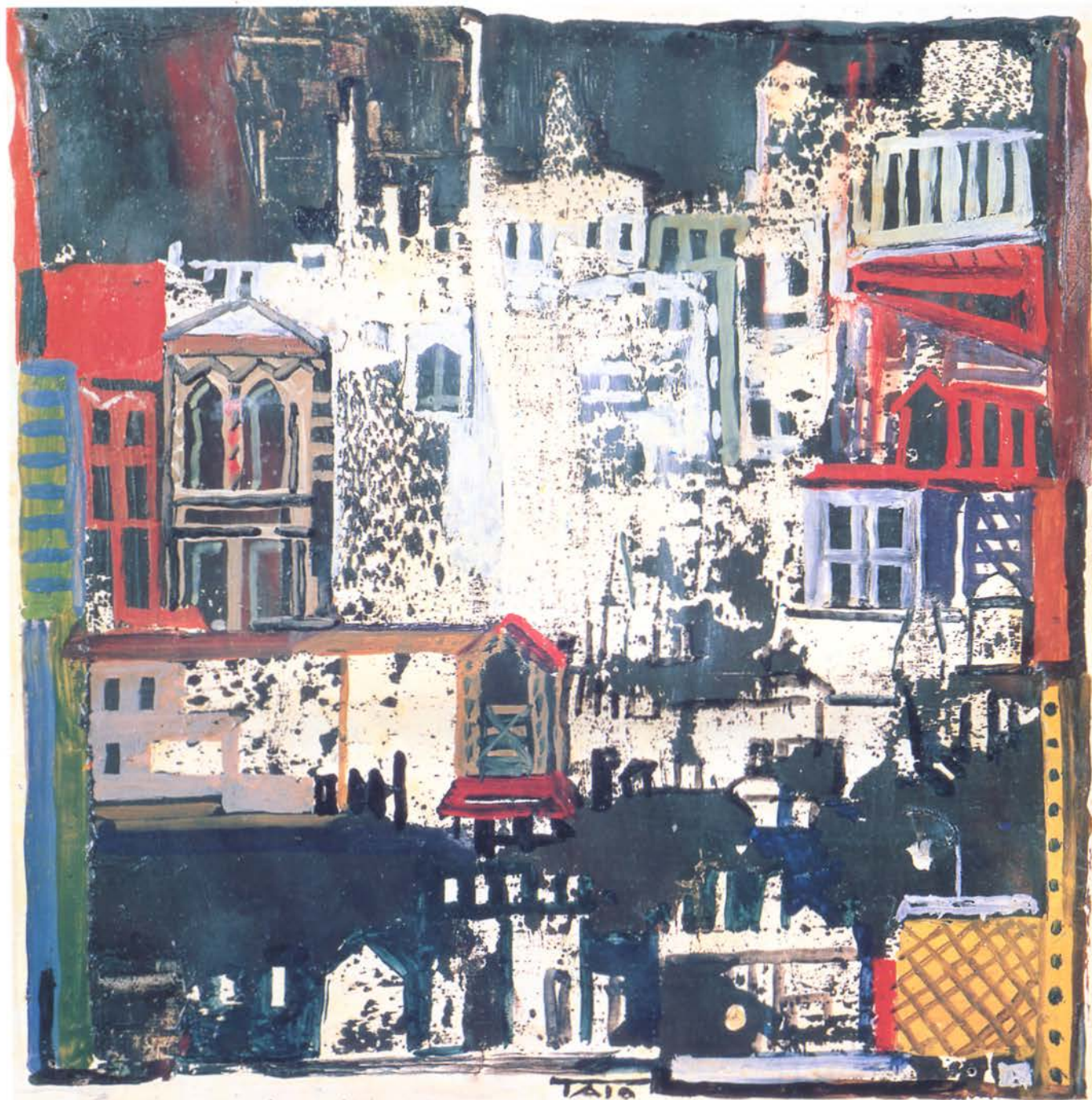
La processione di S. Luca a Bologna, 1926.

Nella pagina a fianco.

Bianco Natale, olio su tavola cm 28 x 28.

Si annulla, così, ogni illustrazione descrittiva e si arricchisce il disegno grafico, che molte volte è insufficiente di quell'elemento fotografico necessario a renderlo più vero e reale.

Con l'occhio sulle trasparenze dei corpi opachi è molto interessante il ritratto di un letterato, nella cui testa appaiono in trasparenza, tutti i libri relativi alla sua produzione letteraria e sempre in tema di ritratti, sono stati ottenuti da Tato straordinari «stati d'animo», polifisionomici, deformazioni, meccanici, dinamici, fantastici, politici, ecc..



Trattasi di esperimenti tecnici di grande interesse* che aggiunti alla metallografia, spettrografia, alle sorgenti luminose, al potere illuminante ecc., hanno arricchito sempre più le ricerche suggerite e precisate dal manifesto futurista.

Questa sommaria illustrazione, naturalmente, intende proporsi solo come indicazione sintetica di al-

cune fra le più importanti e caratteristiche realizzazioni ottenute da Tato e, che forse, potrebbero ancora ottenersi nel campo della fotografia.

Dopo quella di Roma seguirono altre esposizioni di «Fotografia futurista» in numerose città italiane, arricchite di nuove opere e di nuovi nomi; fra i più noti: Bertieri, De-

manins, Farfa, Gramaglia, Guarnieri, Parisio, Pirrone, Pocarini, Wulz, Lunel, Sommariva, Salvini.

Tato, come fotografo d'arte, oltre che come pittore, dopo avere abbandonata per sempre l'arte applicata, continuerà ad operare a Roma fino all'immediato dopoguerra.

L'AEROPITTORE FUTURISTA TATO
E LE VERE ORIGINI DEL MANIFESTO
DELL'AEROPITTURA

FEBBRAIO 1931: LA PRIMA PUBBLICAZIONE

TATO, BALLA E COMPAGNI SORVOLANO ROMA SU UN POTENTE TRIMOTORE DA BOMBARDAMENTO «CAPRONI»

L'Esposizione di Aeropittura e il manifesto che da questa scaturisce, hanno invece un'altra storia, diversa da quella finora conosciuta, che sconvolge le medesime origini del movimento e, pone Tato tra i principali artefici — forse il più grande — della nuova tematica futurista.

Tato sentiva prepotente il desiderio del volo, della velocità, dell'altezza, ed una mattina, manifestando ad alcuni amici il suo entusiasmo per il volo fatto su un minuscolo apparecchio d'alta acrobazia con l'asso dell'aviazione Donati, suscitò nervosismo nel pittore Balla che non aveva mai volato. Così Tato si procurò un permesso presso il Ministero dell'Aeronautica ed il giorno successivo con Balla e compagni si imbarcò su un potente «Caproni» trimotore da bombardamento, sorvolando Roma.

Il poeta futurista Giovanni Rotondi scriveva su «L'Impero»:

«C'era un po' di vento e qualche nuvola.

Avevamo paura di non poter volare.

Ci accolsero a Centocelle (il magnifico campo dell'aviazione militare) gli ufficiali azzurri, i fanti geometrizzati sulla linea diritta e rigida; l'aria sferzante, tutti gli scudisci dell'ossigeno che ci mitragliavano addosso atomi e pulviscoli di sole, profumo di siepi e risate argentine di rotaie che cigolavano sotto la



brutale carezza dei treni la loro gioia meccanica.

Eravamo in otto...

Chi si contorceva dalla felicità era Balla.

Dalla sua anima gioconda e multicolorata s'innalzavano ininterrottamente piccoli aeroplani spirituali, eliche gialle di riso, motori rombanti di parole in libertà, corse vertiginose di fantasie simultanee.

Avevamo tutti sete di altezza, desiderio di superare lo spazio, sogno di raggiungere culmini sconfinati.

Incontrammo per primo il tenente Gostoli il quale, dopo aver visto il permesso, ci guidò verso una grande aviorimessa.

Sull'ingresso, neanche a farlo apposta, attendeva il pilota tenente Bruni.

— Voleremo con un «Caproni» — disse.

E ce l'indicò.

Lo vedemmo: enorme mole argentea dalle grandi ali tese, tutto immobile, circondato da altri aeroplani che gli facevano scorta d'onore.

S'intuiva nel suo corpo un terribile respiro ora silenzioso.

Dai tubi di scappamento, paragonati da Balla a costole meccaniche, si delineava la febbre turbinosa dell'infinito.

Tutta, tutta la civiltà meccanica era racchiusa in quelle potenti architetture di acciaio!

La luce, penetrando per l'ampia porta frontale dell'aviorimessa, carezzava le grandi ali d'argento e si innalzava dal corpo degli apparecchi mettendo a nudo il loro apparato nervoso, la colonna vertebrale, le costole, le vene, tutta la scheletrica conformazione motrice che sembrava invocasse libertà di volo.

— Ecco l'angelo meccanico moderno! — esclamava Tato.

L'aeroplano fu portato fuori, nell'ampia spianata verde che odorava di spazio e di muschio.

Ordini precisi degli ufficiali.

Sfolgorio di ruote, raggi, manovelle.

Ci avvicinammo al «Caproni».

Al di sopra di noi la diabolica risata del motore.

Il tenente Gostoli e il tenente

In alto a destra

*Aeropittura n. 3, olio su tela
cm 105 x 125, 1932.*

Nella pagina a fianco

*Lancio con il paracadute, olio su tela
cm 94 x 77, 1931.*

Festa folkloristica
tempera su cartoncino cm 42 x 31, 1933.



Bruni dalla carlinga gridano: — Contatto!

Uno scatto e l'aeroplano si sposta veloce nel campo, si solleva, libra potente nell'aria, taglia l'azzurro, punta in alto.

Guardavamo giù, nell'abisso trapunto di verde e di bruno.

Roma, si stendeva su di un immenso piano inclinato con tutta la sua massa panoramica.

Il Tevere pareva scendesse da una montagna paurosa, i treni minuscoli giocattoli, le case, le strade, le piazze, i monumenti, i giardini

sintetiche miniature sulla terra inondata di sole.

Tato e Balla si abbracciavano.

Poi Balla si alzò in piedi e cominciò a danzare.

— Sale e pepe... sale e pepe.

Il suo grido è confuso nel sordo aspro respiro del motore.

Navigammo su di un mare di nuvole...»

Tato usciva da questi voli ebbro di sole, luce, di velocità-colore: nel suo spirito prendevano forma sempre più concreta le sensazioni e le impressioni che dovevano poi, a

breve distanza di tempo, portarlo alle maggiori conquiste nel campo dell'aeropittura, sulla cui valutazione convergono interpretazioni contrastanti e diverse, che variano tra linguaggio figurativo ed astratto, i cui confini sarebbero segnati dalla dilatazione della visione dell'ambiente, alla visione illustrativa ed iconografica analizzata da E. Crispolti.

Ma osserviamo il paesaggio panoramico di una grande città così come appare dall'alto di un apparecchio che la sorvola.

Le case a sghebo, le torri straziate, le ciminiere pendolanti, le strade che si dilatano come alvei di un fiume alla foce per diventare una cruna d'ago o gli uomini che punteggiano il piano di una piazza come mosche su un vetro. Un mondo che si accorcia e si stringe a vista, e sembra che cammini con le gambe in aria.

Tato aggiunge una sua nota caricaturale al terremoto delle sensazioni che l'esperienza aviatoria gli ha prodotto.

Questa nota è il segno personale, una specie di firma autografa di Tato: la troveremo in ogni suo lavoro.

Insomma, l'aeropittura di Tato è un paesaggio che ha colori di festa e di ironia ed egli vi esprime non solo quello che ha visto, ma quello che ha sentito: è una realtà vera e trasfigurata nello stesso tempo.

Ma ancora sulla soglia di quel paesaggio artificiale che egli ha creato mescolando cielo, acqua e terra, ecco un longarone d'ala con la sua ombra beffarda e la prua della carlinga che compare tozza nello scorcio del cielo estatico. I voli successivamente effettuati da Tato, da Roma a Tunisi, a Tripoli, a Marsiglia, Parigi, Rodi, ecc. e la possibilità di osservare sempre più da vicino la vita degli aviatori negli aeroporti, gli suggerirono gli elementi ne-

Balla, Ballelica, Benedetta, Diulgheroff, Dottori, Fillia, Oriani, Prampolini, Bruna Somenzi e Thayaht contribuirono al successo di questa mostra che diede vita al

IL QUOTIDIANO DELLA DOMENICA

ANNO III - N. 1 - DOMENICA 15 FEBBRAIO 1931 - ANNO XI - PRIMA EDIZIONE - Fondatore: ANNO II - N. 1 - DOMENICA 15 FEBBRAIO 1931 - ANNO XI - PRIMA EDIZIONE

LA PRIMA AFFERMAZIONE NEL MONDO di una nuova arte italiana: L'AEROPITTURA

Un manifesto di Marinetti

Il nuovo movimento artistico, che si è manifestato in Italia, è il movimento futurista. Esso si propone di rappresentare la vita moderna, la vita di movimento, di velocità, di energia. Il futurismo è un movimento che si è manifestato in Italia, e che si è diffuso in tutta Europa. Esso si propone di rappresentare la vita moderna, la vita di movimento, di velocità, di energia. Il futurismo è un movimento che si è manifestato in Italia, e che si è diffuso in tutta Europa.

LA SCULTURA DI MARINETTI. - Il movimento Futurista - La prima delle opere di Marinetti

F. T. Marinetti

Una prima affermazione della nuova arte italiana, che si è manifestata in Italia, è il movimento futurista. Esso si propone di rappresentare la vita moderna, la vita di movimento, di velocità, di energia. Il futurismo è un movimento che si è manifestato in Italia, e che si è diffuso in tutta Europa. Esso si propone di rappresentare la vita moderna, la vita di movimento, di velocità, di energia. Il futurismo è un movimento che si è manifestato in Italia, e che si è diffuso in tutta Europa.

Il movimento futurista si è manifestato in Italia, e che si è diffuso in tutta Europa. Esso si propone di rappresentare la vita moderna, la vita di movimento, di velocità, di energia. Il futurismo è un movimento che si è manifestato in Italia, e che si è diffuso in tutta Europa. Esso si propone di rappresentare la vita moderna, la vita di movimento, di velocità, di energia. Il futurismo è un movimento che si è manifestato in Italia, e che si è diffuso in tutta Europa.

Il movimento futurista si è manifestato in Italia, e che si è diffuso in tutta Europa. Esso si propone di rappresentare la vita moderna, la vita di movimento, di velocità, di energia. Il futurismo è un movimento che si è manifestato in Italia, e che si è diffuso in tutta Europa. Esso si propone di rappresentare la vita moderna, la vita di movimento, di velocità, di energia. Il futurismo è un movimento che si è manifestato in Italia, e che si è diffuso in tutta Europa.

Questa opera di Gerardo Dottori, già notissimo per il suo grande Trittico della Velocità, segna una





*Partita di calcio, olio su tela,
cm 168 x 190, 1930.*

data importante nella storia della nuova aeropittura.

Contemplando le pareti e il soffitto dell'Aeroporto di Ostia il pubblico e la critica si convincono che le tradizionali aquile dipinte, ben lungi dal glorificare l'aviazione, appaiono oggi come miserabili polli accanto al torrido splendore meccanico di un motore volante che certo sdegna di arrostarli.

La convivenza in carlinga col pittore Dottori, intento a prendere appunti dall'alto, ha suscitato in un altro artista, Mino Somenzi, la concezione precisa dell'Aeropittura. Fra le molte idee esposte da me nella «Gazzetta del Popolo» del 22 settembre 1929, noto quella del superamento artistico del mare, ultimo grande ispiratore d'avanguardisti e novatori ormai tutti in cielo.

Col quadro «Prospettive in volo» di Azari, le decorazioni dell'Aeroporto di Ostia di Dottori, le aeropitture di Tato, Marasco, Corona, Fillia, Oriani, entriamo nella bella sintesi astratta di una nuova grande arte.

Noi futuristi diciamo che:

- Le prospettive mutevoli del volo costituiscono una realtà assolutamente nuova e che nulla ha di comune con la realtà tradizionalmente costituita dalle prospettive terrestri;
- gli elementi di questa nuova realtà non hanno nessun punto fermo e sono costruiti dalla stessa mobilità perenne;
- il pittore non può osservare e dipingere che partecipando alla loro stessa velocità;
- dipingere dall'alto questa nuova realtà impone un disprezzo profondo per il dettaglio e una necessità di sintetizzare e trasfigurare tutto;
- tutte le parti del paesaggio appaiono al pittore in volo:



*Sorvolando in spirale il colosseo, olio su tela
cm 80 x 80, 1930.*



«Me ne frego e vado in su», olio su tela
cm 65 x 50, 1934.

- schiacciate
- artificiali
- provvisorie
- appena cadute dal cielo.

Nel 1929, il pittore Gerardo Dottori orna l'Aeroporto di Ostia con la mirabile decorazione aviatoria futurista, impetuoso slancio di aeroplani nel cielo di Roma con eliche fusoliere ali trasfigurate sintetizzate e ridotte a tipici elementi plastici.

- tutte le parti del paesaggio accentuano agli occhi del pittore in volo i loro caratteri di: **folto; sparso; elegante; grandioso;**
- ogni aeropittura contiene simultaneamente il doppio movimento

dell'aeroplano e della mano del pittore che muove matita, pennello e diffusore;

- il quadro o complesso plastico di aeropittura deve essere policentrico;
- si giungerà presto a una nuova spiritualità plastica extraterrestre.

Nelle velocità terrestri (cavallo, automobile, treno) le piante, le case ecc., avventandosi contro di noi, girando rapidissime le vicine, meno rapide le lontane, formano una ruota dinamica nella cornice dell'orizzonte di montagne, mare, colline, laghi, che si sposta anch'essa, ma così lentamente da sembrare ferma. Oltre questa cornice immobile esiste per l'occhio nostro anche la continuità orizzontale del piano su cui si corre.

Nelle velocità aeree, invece, mancano questa continuità e quella cornice panoramica. L'aeroplano, che plana, si tuffa, s'impenna, ecc., crea un ideale osservatorio ipersensibile appeso dovunque nell'infinito, dinamizzato inoltre dalla coscienza stessa del moto che muta il valore e il ritmo dei minuti e dei secondi di visione-sensazione. Il tempo e lo spazio vengono polverizzati dalla fulminea constatazione che la terra corre velocissima sotto l'aeroplano immobile.

Nella virata si chiudono le pieghe della visione-ventaglio (toni verdi + toni marroni + toni celesti diafani dell'atmosfera) per lanciarsi verticali contro la verticale formata dall'apparecchio e dalla terra. Questa visione-ventaglio si riapre in forma di X nella picchiata mante-



*Volo notturno, olio su tela
cm 100 x 70, 1936.*

nendo come unica base l'incrocio dei due angoli.

Il decollare crea un inseguirsi di V allargantisi. Il Colosseo visto a tremila metri da un aviatore, che plana a spirale, muta di forma e di dimensione ad ogni istante e ingrossa successivamente tutte le facce del suo volume nel mostrarle.

In linea di volo, ad una quota qualsiasi, ma costante, se trascuriamo ciò che si vede sotto di noi, vediamo apparire davanti un panorama A che si allarga man mano proporzionalmente alla nostra velocità, più oltre un piccolo panorama B che ingrandisce mentre sorvoliamo il panorama A, finché scorgiamo un panorama C allargantesi man mano che scompaiono A lontanissimo e B ora sorvolato.

Nelle virate il punto di vista è sempre sulla traiettoria dell'appa-

recchio, ma coincide successivamente con tutti i punti della curva compiuta, seguendo tutte le posizioni dell'apparecchio stesso. In una virata a destra i frammenti panoramici diventano circolari e corrono verso sinistra moltiplicandosi e stringendosi, mentre diminuiscono di numero nello spaziarsi a destra, secondo la maggiore o minore inclinazione dell'apparecchio.

Dopo aver studiato le prospettive aeree che si offrono di fronte all'aviatore, studiamo gli innumerevoli effetti laterali. Questi hanno tutti un movimento di rotazione. Così l'apparecchio si avanza come un'asta di ferro doppiamente dentata ingranandosi da una parte e dall'altra coi denti di due ruote che girano in senso opposto a quello dell'apparecchio, e i cui centri sono in tutti i punti dell'orizzonte.

Queste visioni rotanti si susseguono, si amalgamano, compenetrando la somma degli spettacoli frontali.

Noi futuristi dichiariamo che il principio delle prospettive aeree e conseguentemente il principio dell'aeropittura, è un'incessante e graduata moltiplicazione di forme e colori con dei crescendo e diminuendo elasticissimi, che si intensificano o si spaziano partorendo nuove gradazioni di forme e colori.

Con qualsiasi traiettoria metodo o condizione di volo, i frammenti panoramici sono ognuno la continuazione dell'altro, legati tutti da un misterioso e fatale bisogno di sovrapporre le loro forme e i loro colori, pur conservando fra loro una perfetta e prodigiosa armonia.

Questa armonia è determinata dalla stessa continuità del volo.

Si delineano così i caratteri dominanti dell'aeropittura che, mediante una libertà assoluta di fantasia e un ossessionante desiderio di abbracciare la molteplicità dinamica con la più indispensabile delle sintesi, fisserà l'immenso dramma visionario e sensibile del volo. Si avvicina il giorno in cui gli aeropit-

tori futuristi realizzeranno l'aeroscultura sognata dal grande Boccioni, armoniosa e significativa composizione di fumi colorati offerti ai pennelli del tramonto e dell'aurora e di variopinti lunghi fasci di luce elettrica.

I futuristi: Balla, Benedetta, Depero, Dottori, Fillia, Marinetti, Prampolini, Somenzi, Tato».

LA PRIMA PUBBLICAZIONE DEL MANIFESTO DELL'AEROPITTURA SUL GIORNALE DELLA DOMENICA DEL 1/2 FEBBRAIO 1931

Prima della divulgazione del Manifesto dell'Aeropittura sul «Giornale della Domenica» del 1-2 Febbraio 1931, impropriamente fatta risalire al 22 Settembre 1929 — epoca in cui Marinetti effettivamente espresse sulla Gazzetta del Popolo i principi fondamentali della nuova «grande arte» non risulta edito un «testo identico»; sussistono, invece, elementi fondati e probanti per datarne la pubblicazione al 1 Febbraio 1931 e, non prima, tra cui:

— una attenta lettura del medesimo Manifesto, laddove Marinetti dice testualmente «Fra le molte idee da me espone nella "Gazzetta del Popolo" del 22/9/1929, noto quella del superamento artistico del mare, ultimo grande ispiratore d'avanguardisti e novatori ormai tutti in cielo».

È di significativa evidenza, nel riferimento temporale al 1929, riportato nel documento fondamentale pubblicato il 1 Febbraio 1931, come a questa seconda data e non alle preliminari ed appena abbozzate enunciazioni dell'immediato passato, debba farsi datare la pubblicazione del Manifesto «tel quel»;

— la biografia essenziale, apparsa, in epoca non sospetta, sui cataloghi di tutte le mostre personali di Tato che, al riguardo, rappresenta una fonte di verità;



— un articolo apparso il 16 Luglio 1932 su «Futurismo» dal titolo «Considerazioni sulla XVIII Biennale Veneziana, proprio a firma di Gerardo Dottori, più avanti riportato, laddove lo stesso futurista legittima con le sue affermazioni la data di nascita del Manifesto.

Tra l'altro, la sua affrettata pubblicazione creò malumori fra alcuni futuristi, perchè determinati dati e precisazioni di idee e di principi vennero attribuiti ad un futurista anzichè ad un altro.

Dinamismo di autocolonna, tempera su cartoncino cm 43 x 30, 1937.

Infatti, il Manifesto risultò prodigo nei riguardi dell'aviatore futurista Azari (designato come il creatore della prima opera di aeropittura), trascurando in maniera equivoca Mino Somenzi cui — secondo quanto si legge, in modo evidente, nell'articolo di Marinetti «Prospettive del volo» apparso in Gazzetta



Aeropittura n. 1, olio su tela cm 105 x 125, 1932.

del Popolo del 22 Settembre 1929, ritenuto impropriamente come la prima pubblicazione del «Manifesto dell'aeropittura» — si doveva la concezione di un manifesto genialissimo sull'aeropittura e l'aeroscultura fin dal 1928.

Inoltre, il documento non precisava che la nuova tematica futurista ebbe inizio non già per merito di precedenti artisti, bensì esclusivamente, in seguito alla prima mostra di aeropittura — organizzata da Tato — che raggruppava, per la prima volta nel mondo, circa cinquanta opere di undici aeropittori.

Successivamente, tutto ciò venne chiarito e precisato in ulteriori

pubblicazioni, ed in particolare da Anton Giulio Bragaglia, nel suo esame storico critico sulla «Aeropittura».

Il primo quadro di aeropittura fu presentato nel 1926 alla Biennale di Venezia dal pittore e aviatore futurista Azari. Esso era intitolato «Prospettive in volo».

Nell'ottobre del 1927 Tato dipingeva la Madonna dell'Aria che si trova nella stanza del Ministro Balbo al «Corriere Padano» di Ferrara.

Lo stesso Tato alla Mostra del Centenario della Esposizione degli Amatori e Cultori nel 1928 espone tre «Tempi sensazioni di volo» acquistati dal Governatore per la «Galleria Mussolini» dove sono esposti.

Nel 1929 Dottori dipingeva affreschi aviatori per l'aeroporto del

Littorio e l'anno seguente Tato riceveva con un'aeropittura un primo premio alla Biennale di Venezia, mentre a Roma organizzava alla «Camerata degli Artisti» la prima Mostra di Aeropittura dove Tato aveva una sala personale con venti aeropitture.

L'anno seguente Tato e Dottori dipingevano grandi pannelli per l'I-droscalo di Ostia, mentre altre mostre di aeropittura venivano tenute a Bologna e a Roma dallo stesso Tato e dagli altri.

La precisa ideologia dell'aeropittura è successivamente dovuta a Mino Somenzi.

Comunque i primi aeropittori, dopo Azari, Tato e Dottori furono Balla, Ballelica, Benedetta, Prampolini, Bruna Somenzi, Thayaht, Oriani, Fillia, Diulgheroff.

Ai fini di un completo esame storico della «questione», si riporta, ora, integralmente l'articolo a firma di Gerardo Dottori apparso su «Futurismo» in data 16 Luglio 1932 dal titolo «Considerazioni sulla XVIII Biennale Veneziana» che, in pratica, fa ulteriore giustizia sulle inesattezze finora apparse, dilatando al 1931 la fondazione ufficiale dell'aeropittura e, ponendo, contemporaneamente, nella giusta luce la figura di «Tato aeropittore», quale grande protagonista della nuova tematica futurista.

«Personale nelle sue creazioni, inconfondibile in tutte le opere create, Tato si differenzia totalmente dagli altri aeropittori.

Dopo i primi tentativi egli affronta pubblicamente questa nuova arte ed ottiene un inequivocabile successo a Ferrara nel 1927 compiendo il grande affresco «La Madonna dell'aria» che ha sede nel palazzo del «Il Corriere Padano».

Questo è il primo di una serie di successi sempre più ampi e significativi. Nel 1928 a Roma nella Mostra del Centenario, il Governatore acquista per la Galleria Mussolini tre aeropitture di Tato: «Sensazioni di volo in tre tempi».

Queste sono le prime aeropitture che rappresentano ufficialmente la nuova arte futurista nelle gallerie pubbliche. Nel 1930 Tato ottiene il premio più ambito: alla Biennale di Venezia partecipa al Concorso indetto dal Comitato organizzatore per un soggetto aereo. Tato con il lavoro «Aeroplani» ottiene il primo premio, superando tutti i partecipanti tra i quali erano noti pittori italiani di varie tendenze artistiche.

Eccoci, quindi, alla prima esposizione collettiva di aeropittura a Roma organizzata il 1° Febbraio 1931 da F. T. Marinetti. **In questa occasione il capo del movimento futurista lancia il manifesto di aeropittura.** In esso oltre la parte tecnica curata da Mino Somenzi, Marinetti espone sinteticamente gli scopi degli antesignani di questa nuova arte

che indica come primo realizzatore di essa il pittore Fedele Azari, morto recentemente, che già nel 1926 creava il geniale quadro «Prospettive aeree».

A questa esposizione collettiva Tato partecipa con una mostra personale ed assieme a Dottori si afferma soprattutto per i quadri che glorificano le gesta del trasvolatore Italo Balbo. Questa esposizione, la prima del genere nel mondo, segna il trionfo di Tato e Dottori e la formazione di un primo nucleo di aeropittori: Balla, Prampolini, Benedetta, Diulgheroff, Fillia, Oriani, Ballelica, Thayaht, Somenzi. Il suc-



*Dinamismo tropicale, olio su tela
cm 67 x 103, 1926.*

cesso continua.

Dopo Roma l'Esposizione alla Galleria Pesaro di Milano alla quale partecipano ben 40 aeropittori. Vi figurano più di cento opere e due mostre personali di cui una di Scenografia di Prampolini e l'altra di Aeropittura di Tato. Intanto il Ministero dell'Aeronautica acquista il quadro «Aeroplani» di Tato e ad Ostia la Società Aerea Mediterranea inaugura le decorazioni dell'Idroscalo create da Tato stesso».

In ogni modo Tato ha sempre sostenuto che la vera e propria aeropittura futurista ebbe inizio nel 1931 e con essa tutti i suoi derivati: l'aerodanza, l'aeroplastica, l'aeromusica, l'aeropoiesia ecc. che rappresentarono le nuove espressioni artistiche inventate dai futuristi italiani.

Negli anni successivi seguirono altre importanti esposizioni che raggrupparono un numero sempre crescente di aeropittori-espositori. Di queste mostre vanno ricordate quelle svoltesi a Milano alla Galleria Pesaro, Torino, Genova, Napoli, Bologna, Trieste, Venezia, Firenze, Palermo e, di quelle svoltesi all'estero, la Mostra di aeropittura alla Galerie de la Renaissance a Parigi nel 1932; la Mostra di aeropittori futuristi a Bruxelles nello stesso anno; le Mostre di aeropittura a Berlino, ad Amburgo alla Galleria Kunstverein ed a Nizza nel 1934; l'Esposizione Internazionale ed

Universale di Bruxelles; la Mostra futurista di aeropittura ad Atene; la Mostra «20 artistes Italiens» alla Galleria Bernheim a Parigi nel 1935; l'Esposizione Internazionale d'arte al Museo Municipale di Amsterdam e la Mostra d'arte Italiana Moderna e Contemporanea a Berlino, nel 1937, dove esposero 28 aeropittori: Alberti, Alibrandi, Ambrosi, Andreoni, Balla, Benedetta, Bot, Caviglioni, Cocchia, Crali, Depero, Diulgheroff, Dottori, Duse, Fillia, Marisa Mori, Munari, Oriani, Pozzo, Prampolini, Rosso, Saladini, Tato, Thayaht, Albissola, Vignazia, Zucco.



L'AEROPITTORE FUTURISTA TATO E LE VERE ORIGINI DEL MANIFESTO DELL'AEROPITTURA

LA 1^a MOSTRA NAZIONALE DI PLASTICA MURALE

TATO
40

LA 1ª MOSTRA NAZIONALE DI PLASTICA MURALE A GENOVA ED IL RELATIVO MANIFESTO

Nel 1934, due manifestazioni artistiche di notevole importanza diedero l'occasione a Tato di raccogliere nuove affermazioni: la prima Mostra Nazionale di Plastica Murale a Genova e la II Mostra internazionale d'arte coloniale a Napoli che portarono, rispettivamente, alla stesura del «Manifesto sulla Plastica Murale» e del «Manifesto sull'Arte Africana».

Per quanto riguarda la plastica murale è necessaria una premessa. Con essa i futuristi intendevano quell'arte speciale di «spiritualizzare la materia e di orchestrarla armonicamente sopra le superfici spaziali, chiamate ad esaltare, con il contrasto vivo e diretto delle materie stesse, le visioni umane della nostra epoca».

Nell'austero e venerando Palazzo Ducale di Genova, in quel palazzo che dai lontanissimi anni del secolo XIII subì e visse i fasti di una lunga storia politica ed artistica e, precisamente, nell'immenso salone del trono di 600 metri quadrati di superficie e alto come una cattedrale, i futuristi Cavigioni, Dal Bianco, Depero, Gaudenzi, Gambetti, Pozzo, Peruzzi, Voltolina, Costa, Tullio d'Albisola, Ambrosi, Spirdigliozzi, Vaccarini, Ciacelli, Diulgheoff, Abbatecola, Violante, Andreoni, Benedetta, Fillia, Oriani, Mino Rosso e Tato, senza paura di compiere sacrilegio, offrirono al giudizio del pubblico la prima Mostra Nazionale di Plastica Murale, dove il pavimento ricoperto di linoleum azzurro, l'assenza di cavalletti, cornici, lampadari, la dolcezza della luce che si diffondeva da sorgenti invisibili, dettero all'ambiente una intonazione nuova, una diversa grandiosità, lasciando sbalorditi e perplessi i visitatori, con quell'orgia di colori violenti e quell'incalzare di forme inusitate.

In quell'occasione non mancarono reazioni contrarie: era inammissibile che per una «Prima Mostra di Plastica Murale» si fosse dovuto ricorrere al solenne Palazzo degli antichi Dogi e, più precisamente, al salone d'onore, tutto dorature e stucchi.

«Come è possibile — chiese qualcuno — organizzare una mostra futurista in un salone che è di per sé un pezzo da Museo ed in cui un chiodo che sia un chiodo sarebbe un delitto di lesa bellezza?».

Ma il salone immenso subì per l'occasione un «camouflage» singolare che ricordò certi «camouflages» del tempo di guerra. E fu proprio un salone in grigioverde che si presentò alla prima occhiata: anzi in grigio-azzurro, perchè le pareti furono in cel-tex color polvere (un

di un solo artista, ma una serie di opere da realizzarsi o realizzate in edifici pubblici italiani ed, insieme, di rinnovare la tecnica della tradizionale decorazione murale italiana, in sintonia con la nuova architettura che esigeva l'impiego di materiali nuovi, eterni, non alterabili, quali metalli, vetri, ceramiche, marmi, mosaici, ecc..

In altri termini, si trattò di una mostra di opere destinate ad edifici italiani con uno scopo ben preciso:

Nella pagina a fianco.

Vaso di fiori su paesaggio, olio su cartone cm 101 x 68, 1940.

In basso.

Cavalli in libertà, plastico ceramicato cm 38 x 54.



materiale italiano per rivestimenti murali che diede poi ottimi risultati) ed il pavimento con il famoso impiantito in marmo di Pàxo ricoperto da una ondata azzurra di linoleum.

Il dato più interessante della mostra, che costituì la prima manifestazione del genere in tutto il mondo, consistette nel presentare non opere frutto della fantasia creativa

far risorgere secondo lo spirito di quel tempo la decorazione murale quale parte integrante dell'architettura.

Tutti i progetti, realizzati dagli artisti presenti, vennero ideati per plastiche murali che superassero il concetto dell'affresco e dei metodi antichi e segnarono il trionfo delle nuove tecniche, dei metalli, delle composizioni polimateriche, del ve-



Copertine delle riviste «Radiofonia», «Touring Club», «La Rivista», «L'ala d'Italia» (annate 1926, 1927, 1932).

tro, della simultaneità e della compenetrazione.

In tale contesto Tato, che si presentò con una sintesi decorativa del Lavoro, firmò in collaborazione con Ambrosi, Andreoni, Benedetta, Depero, Dottori, Fillia, Oriani, Munari, Prampolini e Marinetti il seguente **Manifesto sulla plastica murale**:

Da questi due principi imposti al mondo nel 1909: «futurismo – orgoglio italiano svecchiatore novatore velocizzatore», «futurismo – artevita», è nata la plastica murale. Questa è stata per la prima volta ideata dal pittore - scultore futurista Umberto Boccioni che nel 1911 creò, tra molte opere, «Fusione di una testa e di una finestra» (legno, vetro, ferro, porcellana, ciocche di capelli) esposta a Parigi alla Galleria «La Boétie» e «costruzione dinamica di un galoppo» (legno, latta rame, cartone) precisando così la sua

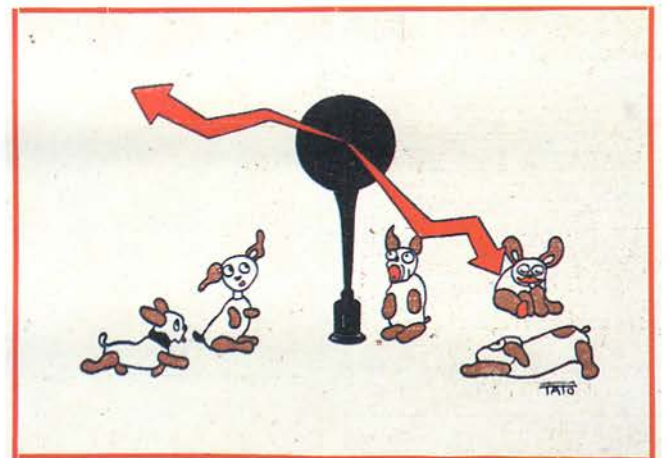
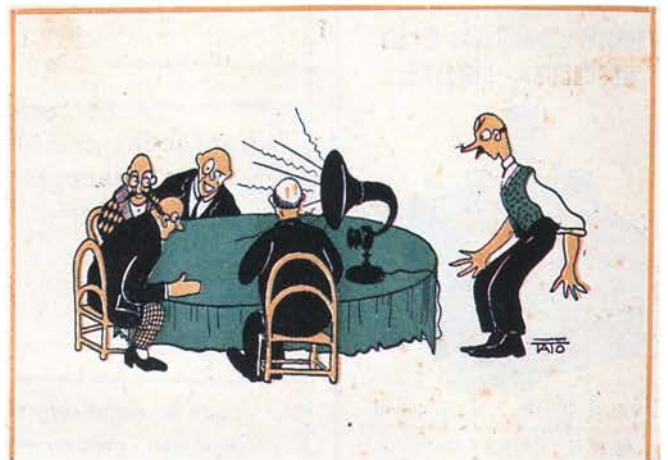
invenzione nel Manifesto della scultura futurista, tradotto e diffuso nell'Europa e nelle Americhe nel 1912: «percependo i corpi e le loro parti come zone plastiche, avremo in una composizione scultoria futurista, piani di legno o di metallo, immobili o meccanicamente mobili, per un oggetto, forme sferiche pelose per i capelli, semicerchi di vetro per un vaso, fili di ferro e reticolati per un piano atmosferico, ecc.» — «negare l'esclusività di una materia per la intera costruzione di un insieme scultorio. Affermare che anche venti materie diverse possono concorrere in una sola opera allo scopo dell'emozione plastica. Ne enumeriamo alcune: vetro, legno, cartone, ferro, cemento, crine, cuoio, stoffa, luce elettrica, ecc.».

Nel marzo 1915 i pittori futuristi Giacomo Balla e Fortunato Depero scrissero il Manifesto «ricostruzione futurista dell'universo», che rivoluzionò e amplificò le possibilità decorative.

Contemporaneamente il pittore futurista Enrico Prampolini dichiarava «bisogna evadere dalla pittura», pubblicava il Manifesto «Costruzione assoluta di moto-rumore» e inventava la parola polimaterico.

Contribuiscono alla nascita della plastica murale i manifesti «la religione della velocità», «l'estetica della macchina», «lo splendore geometrico e numerico», «le parole in libertà», «le tavole parolibere», il tattilismo dovuti a F. T. Marinetti.

L'architettura futurista ideata da Antonio Sant'Elia nel 1913, iniziando la trasformazione architettonica mondiale nei suoi successivi sviluppi esigeva una sua plastica murale che animasse e riscaldasse le superfici interne. Questa plastica murale doveva fatalmente essere quella creata dai compagni futuristi, tanto più che Sant'Elia concludeva il suo Manifesto sulla «casa simile ad una macchina gigantesca» con queste parole: «il nostro costante rinnovamento dell'ambiente ar-



Illustrazioni della rivista «Radiofonia»
(annate 1925, 1926, 1927).

chitettonico contribuirà alla vittoria del Futurismo, che già si afferma con le parole in libertà, il dinamismo plastico, la musica senza quadratura e l'arte dei rumori e pel quale lottiamo senza tregua contro la vigliaccheria passatista».

L'architettura moderna derivata da Antonio Sant'Elia, manca oggi di una plastica murale, specialmente all'interno, ed è spesso funestata dall'anacronismo deprimente di affreschi, pitture o sculture stonanti e fuori posto.

L'aeropittura, l'aeropoesia e l'aeromusica futuriste, nate dopo la conflagrazione mondiale, immensificarono e spiritualizzarono tutte le precedenti invenzioni e ricerche.

Indimenticabile primo esempio unitario della nostra plastica murale fu la Mostra della Rivoluzione Fascista (con le tipiche sale polimateriche dei futuristi Enrico Prampolini e Gerardo Dottori).

La plastica murale che definiamo ora nella Prima Mostra Nazionale di Genova con le opere di 30 futuristi è un armonioso ingranaggio di:

- 1) edificio nuovo;
- 2) genio artistico ispirato direttamente dalla vita dinamica d'oggi e di domani;
- 3) volontà accanita di originalità e di distacco netto dalla tradizione. Se un tempo il soggetto storico e la nostalgia del passato poterono produrre capolavori ciò si dovette all'umanità d'allora capace d'illudersi di poter rivivere eroismi e sentimenti lontani. La nostra epoca, che giustamente ha suscitato sulle lab-

bra di Boccioni la nuova parola «modernolatria», seppellisce per strapotenza di energia concentrata i secoli leggendari come realtà e come sogno. Il futurismo, infatti, ha avuto fra i suoi principali scopi quello di lanciare uno stile del movimento in continuo movimento che strappa gli uomini dall'ammirazione del passato e li proietta in un desiderio entusiasta di futuro;

4) rilievo di volumi suggestionanti per simultaneità di pittura e scultura, che distrugge l'impassibilità neutrale dei muri lisci e nudi;

5) industria e chimica devote all'arte, preoccupate di fornire alla plastica murale un'infinita varietà di materiali, affini o contrastanti, per caratteristiche di forma, colore, peso, densità, resistenza, tattilismo, sorpresa, nuova tavolozza polispiratrice;



Dinamismo di danza africana, olio su tela cm 140 x 128, 1931.

Mostra di plastica Murale» scriveva che i «Mercati Traianeî rivestiti così futuristicamente erano irriconoscibili e che l'alluminio, il rame, il vetro, la ceramica, il sughero, il marmo ed il legno costituivano la nuova tavolozza ispiratrice».

LA SECONDA ESPOSIZIONE D'ARTE COLONIALE A NAPOLI ED IL MANIFESTO SULL'ARTE AFRICANA

Un'altra ventata di originalità e genialità Tato dimostrerà ancora in occasione della Seconda Esposizione d'Arte Coloniale a Napoli nel 1934 (il solito umorismo felice e il solito segno spontaneo anche quando fissa tipi e scene di vita negra) dove, tra gli altri, esponevano i futuristi Cocchia, Mori, Belli, Favalli, Ambrosi, Crali, Di Bosso, in apposito padiglione loro riservato.

Marinetti, nella circostanza, tenne una conferenza su «l'Africa nella Poesia e nelle Arti Plastiche» e, partendo dalla constatazione dell'alta importanza del problema di un'arte coloniale, espose le qualità ed i difetti che tale arte ebbe, nel complesso, in Italia ed all'estero, sostenendo che l'Africa doveva essere considerata come il naturale dominio dei pittori e dei poeti italiani, che dovevano amarla nella sua varietà, approfondirne le misteriose sensibilità, sforzandosi di cantarla originalmente, cioè, trascurandone le superficiali tipicità e catturandone le essenze.

«L'Africa — disse Marinetti — è una miniera inesauribile di realtà ispiratrici: e da poeta ne sintetizzò un gran numero, con rapide descrizioni del Nilo e del tipico distacco fra la fertilità abbondante e grassa delle sue rive e l'atmosfera vetrosa ed arida del deserto.

6) meccanica che perfeziona agevola e velocizza la vita pratica dell'uomo moltiplicando i piaceri estetici; e gareggia in rapidità ed esattezza con le mani poetiche dell'artista;

7) paesaggi e urbanismi circondanti illuminanti profumati o penetranti con colori suoni o rumori;

8) vita, sensibilità e prospettive aviatorie.

Questa plastica murale sostituisce la pittura e la scultura, non può essere ospitata nelle esposizioni d'arte pura, realizza l'arte-vita, arricchendo la giornata e la notte dell'uomo con un'esaltante e continua sintesi della radiosa civiltà meccanica.

Ho scritto questo manifesto in collaborazione con gli artisti futuri-

sti Ambrosi, Andreoni, Benedetta, Depero, Dottori, Fillia, Oriani, Munari, Prampolini, Rosso Mino, Tato.

F. T. Marinetti

Alla successiva Mostra Nazionale di Plastica Murale ai Mercati Traianeî del 1936, Tato realizzò con Benedetta ed Ambrosi una grande vetrata policroma di 40 mq raffigurante le «comunicazioni ferroviarie» ed esprimente, in una sintesi dinamica, l'ansietà di tutti gli itinerari di viaggio turistici verso Roma; vetrata di cui ora non si ha più alcuna traccia.

Lori Mangano, in un articolo apparso su Gente Nostra, Roma, del 9 Novembre 1936 dal titolo la «II

L'avvenimento, come noto, portò alla stesura del seguente **Manifesto sull'Arte Africana**, scritto da Marinetti in collaborazione con Filia, Tato e Cocchia:

La poesia, la plastica e la musica africane sono state finora realistiche, statiche, minuziose, monotone, nostalgiche e l'architettura africana è stata un antipratico plagio delle vecchie costruzioni arabe.

Sfuggono a questa mediocrità, in letteratura le opere di Ferdinando Martini (Africa Italiana), Edmondo De Amicis (Marocco), F. T. Marinetti (Mafarka il futurista, Gli Indomabili, Il tamburo di fuoco, Il fascino dell'Egitto), Domenico Tuminati (Tripolitania), Guelfo Civinini (Abissinia), Victor Hugo, Gerard de Nerval, Baudelaire, Flaubert, Loti, Jean Lorrain, André Gide, Paul Morand, e nelle arti plastiche Gauguin, Matisse e i pittori futuristi italiani.

Vogliamo con un potente balzo in avanti:

- 1) vincere con il materiale ispiratore dell'Africa (logica fornitura d'ispirazione al nostro senso avventuroso artistico) la lugubre crisi di soggetti;
- 2) esprimere poeticamente plasticamente e musicalmente le diversissime sensibilità e i diversissimi stati d'animo delle numerose regioni dell'Africa (costa e interno);
- 3) interpretare profondamente e insieme dominare italianamente l'anima diversa d'ogni razza colonizzandola nell'arte;
- 4) escludere ogni realismo ed ogni frammentarismo, fondendo pittura e cultura, tenendo conto della luce africana che abolisce centuplica o contorce i volumi e, tenendo conto del buio e dell'ombra che in Africa sono ricchi di azzurri, di viola e di rossi diabolici;
- 5) trasfigurare sinteticamente dinamicamente e simultaneamente i

paesaggi africani caricando di espressione le loro diversità e opposizioni (Kerouan, Cairo, Bengasi, Massaua, Fez, Marakese, Rabat, Algeri, Biskra);

6) riassumere velocemente molte zone in volo con aeropoesie aeropitture o aeromusiche che nulla abbiano delle ispirazioni europee;

7) inventare intuitivamente di sana pianta numerose nuove Afriche che siano Afriche esistenti;

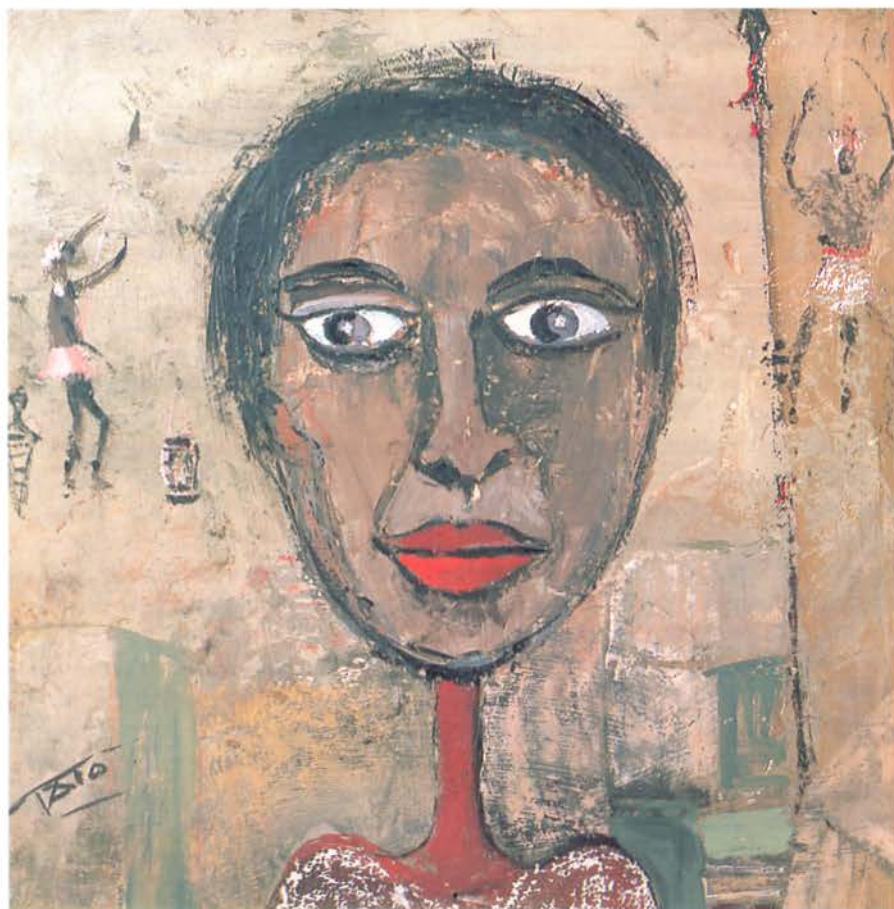
8) scoprire le bellezze inaspettate dell'Africa meccanizzata e dell'urbanismo nascente (esempi: navigazione fluviale, irrigazione, coltivazione del cotone, architetture futuriste, nazionalismi rivoluzionari sulle terrazze basse di villaggi egiziani);

9) dare il senso di solitudine desertica in aspro e persistente conflitto con le velocità stradali (esempi: autostrade o piste che attraversano il

Sahara e rasentano villaggi preistorici);

10) rilevare i nuovi misteri psichici suscitati dalla civiltà europea nell'anima statica o consuetudinaria dei popoli africani. Esplorare e fissare le loro ansie subcoscienti;

11) interpretare in versi liberi o parole in libertà, con plastiche o musiche, i vasti e complicati paesaggi d'odori che costituiscono spesso le misteriose anime dell'Africa (esempio: frammento delle parole in libertà di F. T. Marinetti «Battaglia, peso + odore» (1911): «Mezzogiorno 3/4 flauti gemiti solleone TUMB-TUMB allarme Gargaresch schiantarsi crepitazione marcia Tintinnio zaini fucili zoccoli chiodi cannoni criniere ruote cassoni ebrei frittelle pani-all'olio cantilene bottegucce zaffate lustreggio crispa puzzo cannella muffa flusso e riflusso pepe rissa sudiciume turbini



Arte coloniale I, olio su masonite cm 28,5 x 28,5, 1934.



aranci-in-fiore filigrane miseria da-
di scacchi carte gelsomino + noce-
moscata rosa arabesco mosaico ca-
rogna puntiglioni acciabattio mitra-
gliatrici = ghiaia = risacca + ra-
ne. Tintinnio zaini fucili cannoni
ferraglia atmosfera = piombo +
lava + 300 fetori + 50 profumi
selciato materasso detriti sterco-di-
cavallo carogne flic flac ammassarsi
cammelli asini TUMB TUUUM
cloaca Souk-degli-argentieri dedalo
seta azzurro galabieh porpora aran-
ci mouscarabich archi scavalcare bi-
forcazioni piazzetta pullulio conce-
ria lustrascarpe gandouras burrous
formicolio colare trasudare policro-
nia avviluppamento escrescenze
fessure lane calcinacci demolizioni
acido-fenico calce pidocchiume
Tintinnio zaini TATATATATA
zoccoli chiodo campioni cassoni
frustate panno-da-uniforme lezzo-
d'agnelli via-senza-uscita imbuto a-
destra quadrivio chiaroscuro ba-
gnoturco frittture musco giunchiglie

fiore-d'arancio nausea essenza-di-
rose insidia ammoniaca artigli
escrementi morti cane + 1000 mo-
sche frutti-secchi carube ceci pi-
stacchi mandorle regimi-banane
datteri TUMB-TUMB cusscuss-
ammuffito aromi zafferano catrame
uomo-fradicio cane-bagnato gelsom-
ino gaggia sandalo garofani matu-
rare intensità ribollimento fermen-
tare tuberosa Imputridire sparpa-
gliarsi furia morire disgregarsi pezzi
briciole polveri eroismo»;

12) rendere il tattilismo africano
(primo esempio: il netto distacco
stridente fra l'atmosfera grassa del
Nilo e l'atmosfera arida vetrosa del-
le sabbie di Sakkara — secondo
esempio: tattilismo africano espres-
so nella tavola tattile di F. T. Mari-
netti «Sudan-Parigi» che contiene
nella parte Sudan valori tattili roz-
zi, untuosi, ruvidi, pungenti, bru-
cianti (stoffa spugnosa, spugna, car-
ta vetrata, lana, spazzola, spazzola
di ferro); nella parte mare valori

tattili sdruccevoli, metallici, freschi
(carta argentata); nella parte Parigi
valori tattili morbidi, delicatissimi,
carezzevoli, caldi e freddi ad un
tempo (seta, velluto, piume, piumi-
ni);

13) dare gli stellati delle notti afri-
cane (enormità delle stelle);

14) esprimere l'affascinante varietà
delle atmosfere sonore e rumoristi-
che africane (esempi: la sognante
polifonia delle notturne palme lu-
nari mosse dal vento nelle oasi, il
tambureggiare delle sabbie scarav-
entate dal simun, il brusio stillici-
dio di gocce insetti sotto le volte
impenetrabili delle foreste acquitri-
nose);

15) cantare l'infantile baldanza
guerriera della truppa di colore
moltiplicata e diretta dalle armi
meccaniche e dai motori di viaggio
e battaglia;

16) realizzare un'architettura che
difenda l'abitante dal caldo meri-
diano, dall'umido freddo notturno,

Nella pagina a fianco.

Il presepe, tempera su cartoncino cm 60 x 80, 1938/1940.

A destra.

Il concerto, tempera su cartoncino cm 38,5 x 33,

dagli insetti, dai puzzi metifici, permettendogli insieme: massima vita all'aria aperta, massima visibilità d'orizzonti, massimo numero di terrazze e balconate coperte; 17) realizzare un'architettura con terrazze di atterraggio per aeroplani nelle zone desertiche, aeroporti per idrovolanti nelle zone fluviali, profondi serbatoi, l'ombra nelle zone torride, razionali difese nei giardini contro l'invasione delle sabbie e del simun;

18) offrire ai poeti, ai pittori, agli scultori, ai musicisti e agli architetti novatori, lavati d'ogni abitudine tradizionale, la possibilità di vivere qualche tempo in Africa a condizione che non ne traggano delle copie, e lanciare un concorso con Giuria insieme patriottica competente e futurista che escluda i plagari, i fotografisti, e premi i creatori autentici di nuove poesie, plastiche.

Ho scritto questo manifesto in collaborazione con Fillia, Tato, Cocchia.

F. T. Marinetti

LA SCENOGRAFIA E L'ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE DEL TEATRO A VIENNA

In termini cronologici, la partecipazione di Tato alla Esposizione Internazionale del Teatro a Vienna avvenne nel 1925, cioè cinque-sei anni prima rispetto alle mostre futuriste di fotografia, aeropittura, plastica murale ed arte coloniale africana, da cui scaturirono i noti manifesti. Allo scopo di illuminare, vieppiù, la personalità poliedrica dell'artista, è quanto mai necessario fare riferimento a tale partecipazione, perchè proprio da quell'avvenimento, la scenografia futurista italiana rappresentata dalle opere di



Depero, Paladini, Dottori, Pannaggi, Tato, Carmelich, De Pistoris, Valente, Ago, Fornari, Marchi e Prampolini, compì il miracolo di porsi a fianco dei maggiori scenografi esteri, attingendo alle vive fonti della fantasia, anzichè alle palestre di esperienza, rappresentate dai principali palcoscenici dei Teatri francesi, berlinesi e russi.

Questa schiera di giovani scenografi futuristi presentò una serie di bozzetti e progetti scenografici che, esposta alla ribalta della pubblica critica internazionale all'Esposizione di Vienna, ottenne un successo indiscusso, soprattutto perchè all'estero si riteneva che gli artisti italiani fossero impreparati a dare un forte contributo al rinnovamento scenico teatrale.

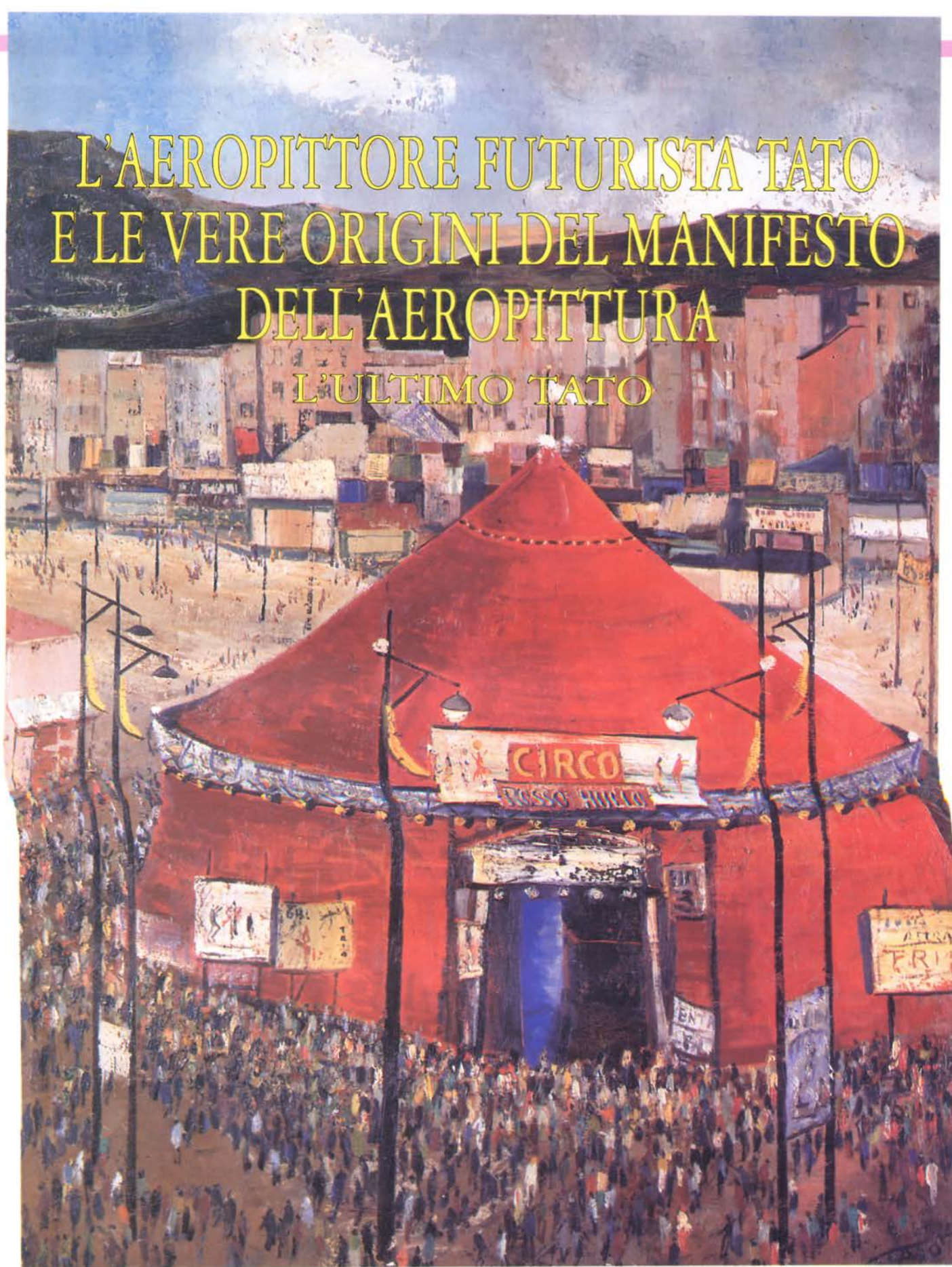
Il carattere della scenografia futurista italiana, pur avendo teorica influenza quella russa e quella tedesca, si differenziò totalmente da queste per una sua pecu-

liarità cromatica e spaziale ed, infine, architettonica.

La visione «italiana» dell'ambiente scenico, pertanto, si estrinsecò in uno spettacolo panoramico e spaziale con elementi di equilibrio architettonico e suggerimenti plastici, e l'elemento «colore» risultò determinante per dare spirito, vita, ossigeno all'ambiente ed all'azione teatrale.

In tale contesto, le scene per dramma e per balletto eseguite da Tato, affidate esclusivamente alla fantasia dell'artista, senza che questi potesse sussidiare la propria «creazione» con «esperienza pratica» o, misurarla con le esperienze altrui, furono determinanti per dare all'ambiente scenico quella dimensione lirica che scandisce lo spazio emozionale come fluido magico, dando respiro e continuità all'azione scenica medesima.

L'AEROPITTORE FUTURISTA TATO
E LE VERE ORIGINI DEL MANIFESTO
DELL'AEROPITTURA
L'ULTIMO TATO

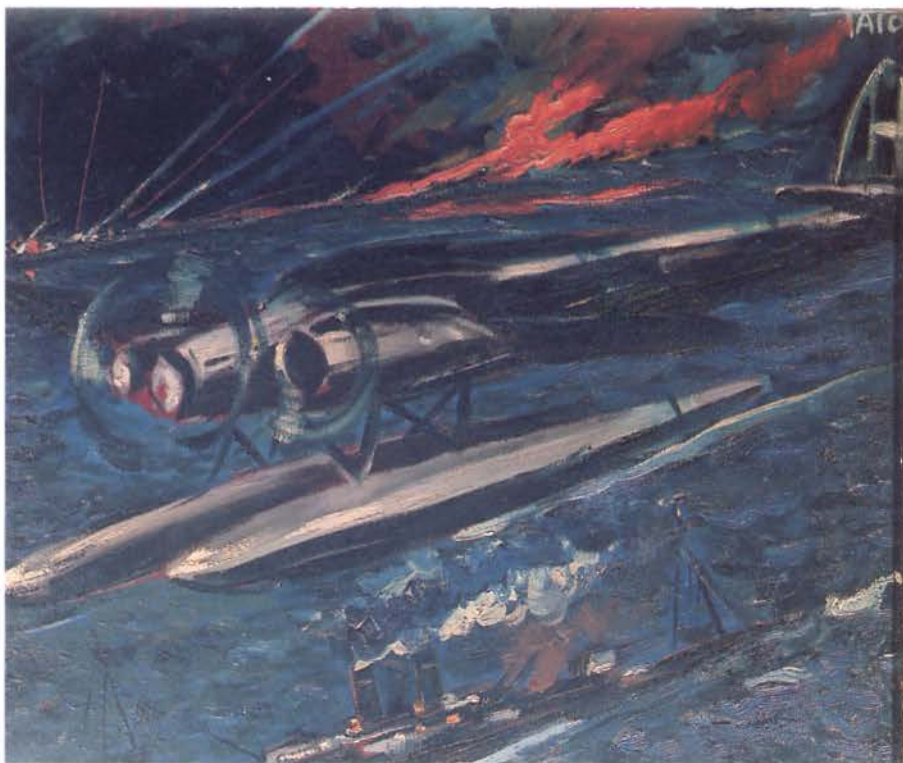


L'ultimo Tato, quello del dopoguerra, è stato colorito e tonale, moderno e composto allo stesso tempo.

Quel Tato che non aveva raccolto echi più o meno alla moda, che non era ridisceso nell'astratto, malgrado sin dal 1921 con «Intersezioni di figura con paesaggio» ed altre numerose opere avesse dato chiara dimostrazione di come far poesia e di come quest'ultima potesse essere scoperta e posta in evidenza dall'artista, attesta, in questo periodo, un singolarità espressiva quanto mai significativa che ha modo di estrinsecarsi ancora nelle meravigliose opere di Comacchio del 1958-1959.

In quella Comacchio, dove egli ritornò dopo cinquant'anni per riscoprire i luoghi più cari della sua adolescenza, mentre scorreva l'affascinante visione retrospettiva di uomini e cose legati dal sottile filo della commozione e del ricordo, egli poté dipingere, con la stessa emozione provata nel rivederla, le sue luci, i suoi ponti, le sue case, i suoi canali, una realtà fiabesca che, come lui stesso ebbe a dire, venne pervasa da sintesi futuriste, invenzioni, dinamismi, astrattismi allusivi e, nella vastità del paesaggio, persino dalle sue esperienze aeropittoriche.

Accanto a quei lavori comparvero poi (1956-1966) i quadri a soggetto sacro, composizioni nelle quali — tessere preziosissime — s'alternano a campiture facenti quadro a sè, quasi un mosaico di tavolette, sulle quali a volte campeggia un crocifisso in ceramica o in metallo (ancora di sua produzione), con una impostazione bizantineggiante, ma



con una vivissima e penetrante dimostrazione della sua personalità.

I paesaggi, invece, pur accostandosi a motivi cari ad Utrillo ed a Vlaminck (senza per nulla emularli) sono realizzati con una tecnica, tono, luce o segno che più si adattano ad esprimere il suo stato d'animo.

Sironi, Funi, Carrà, Severini, Balla, Rosai, Conti (e l'elenco sarebbe ancora lungo) passati attraverso il futurismo non fecero la stessa cosa?

Le opere qui riprodotte documentano la tipica produzione di un artista sempre in moto che ha operato — all'interno ma anche all'esterno — dell'equipe dei futuristi, rivendicando la propria personalità, persino, nel linguaggio della «aeropittura», specialmente, in quella di guerra, laddove il sintetismo ed il dinamismo, ne accentuano i caratteri realistici e documentativi.

E, pertanto, questo maestro va considerato sotto i diversi aspetti del futurista, del neo-impressionista, dell'espressionista, del pittore

di figura come di composizione, di nature vive (come le chiamava giustamente lui) e di argomento sacro, di tematica paesistica, di clown, cavalli, tendoni da circo o di qualsiasi altro accidente che egli abbia assunto a pretesto della sua creazione, basata soprattutto sulla scoperta individuale fortificata dalla esperienza.

Impossibile, perciò, inquadrare in questa o in quell'altra tendenza Tato che, al di sopra di ogni regola, resta un maestro qualificatissimo.

Attento interprete della realtà, vista magari con umori sarcastici, come in certi bozzetti ricchi di colore ed affollati di personaggi degli anni Venti, Trenta e degli anni Cinquanta, Tato va visto nella sua «interezza», anche perchè la sua pittura degli anni del dopoguerra appare altrettanto importante rispetto a quella precedente.

Infine, nelle altre opere di arte sacra, egli mostra di aver assorbito a fondo tutte le lezioni della vita e dell'arte esprimendo, attraverso l'angoscia del Cristo, non solo il dolore personale, ma le colpe e gli

In alto a destra.

Idrovolante in battaglia, olio su tela cm 49 x 62.

Nella pagina a fianco.

Il circo, olio su tela cm 130 x 100.



*Natura morta, olio su tavola
cm 40 x 30.*

umani errori che portano al dolore universale.

In queste, ma soprattutto nel «Presepe» dove si avverte l'arte strenna di Natale, semplice, popolare e ieratica, nell'«Ultima Cena» con il delizioso polimaterismo dei primitivi, sembra che egli abbia dimenticato rancori e battaglie, ed i motivi polemici che avevano vitalizzato tutta la sua produzione, quasi un'offerta di ex voto di un'anima salvata dalla disperazione.

È, dunque, ora che la critica torni ad occuparsi di Tato, personalità quanto mai poliedrica e penetrante,

in modo tale da dare al «movimento futurista», in particolare, ed all'«arte contemporanea», in generale, maggiore consistenza e più precisione storica. Basterebbero, nel caso, le testimonianze e le lodi che Marinetti gli volle esprimere, in qualità di suo grande stimatore.

Per concludere, tornando all'epoca della sua giovinezza, quando, uno dei tanti critici che si occupava della sua attività scriveva: «È un uomo con sette anime» non si può fare a meno di notare che si trattò di una osservazione lungimirante.

E se è vero che ad ogni anima

corrisponde una vita, Tato nell'ultimo periodo della sua esistenza mostrò di possederne sette di vite, proprio come i gatti.

Ma, nonostante le sofferenze sempre più gravi e gli scoraggiamenti culminati nel 1970, dopo cinque o sei anni di quasi immobilità, con l'amputazione di una gamba, se non si fosse trattato di un paziente provvisto di così tante risorse, non avremmo potuto assistere al miracolo di rivederlo lì, seduto in carrozzella, ma davanti al cavalletto, con la stessa espressione e la stessa jattanza di tanti anni prima, instancabile, sempre carico.

Forse quello che nel lontano 1919 Bino Binazzi definiva «spirito di atleta in un corpicciolo di acrobata» gli aveva permesso di resistere e di ricominciare.

NOTIZIE BIOGRAFICHE

Guglielmo Sansoni nasce a Bologna il 29 Dicembre 1896 e muore a Roma nel mese di Gennaio 1974.

Volontario della guerra 1915-1918, durante la quale stabilisce stretta amicizia con Boccioni, Russolo e Sironi.

Nel 1917 vengono pubblicati alcuni suoi disegni di guerra.

Nel 1919 a Novara, dove era tornato al termine della guerra, presso il Deposito Militare si conclude la prima battaglia futurista di Tato, il quale ancora giovanissimo, lancia un manifesto pubblicitario attorno al quale si accende una polemica fervida di rumorosi contrasti e di coraggiose approvazioni che ha il suo epilogo in una vivace vittoriosa vertenza cavalleresca, salutata con grande plauso da parte di Marinetti. Il manifesto portava per titolo «Autoritratto ombreggiante» ed, in lettere cubitali, risaltava su smaglianti colori la frase «Dammi un



*Ritmi di velocità + luce, olio su tela
cm 101 x 141, 1926.*

coltello uccido l'ombra mia sussultante». Un avviso a parte spiegava che esso si proponeva di rappresentare l'ultimo modello delle calzature Bernina.

Concluso il servizio militare ritorna a Bologna, dove organizza con Longanesi, Giovannini, Faneli, Caviglioni e Federico Valli il primo gruppo futurista emiliano che, poi, egli stesso dirige con molto successo.

Il 16 Settembre 1920 organizza i funerali di sè stesso con tanto di inviti a partecipare alle esequie. Nel libro autobiografico «Tato raccontato da Tato» è scritto «costerna-

zione degli amici, fiori, corone ed, infine, sorpresa»: sul carro funebre c'è Tato vivo e vegeto. Guardie regie; fermo e denuncia, risolti poi per il meglio. Guglielmo Sansoni aveva voluto seppellire il proprio cadavere per far nascere in forma ufficiale il pittore Tato futurista, deciso definitivamente a dedicarsi con una intensa attività di propaganda artistico-politica alla diffusione del Movimento Futurista Emiliano Romagnolo, al quale offre la sede nella sua «Casa d'arte», inaugurata a Bologna con una esposizione futurista.

Il 16 Novembre 1920 viene presentata una sua mostra personale al Teatro Verdi di Bologna e, verso la fine dello stesso anno, conosce a Milano Marinetti con il quale si terrà, poi, in continua corrispondenza.

Il 22 Gennaio 1922 con l'intervento di Marinetti, organizza a Bologna la prima mostra d'arte futurista al Teatro Modernissimo dove espongono Marasco, Buzzi, M. Lazzaro, Ivo Pannaggi, Toni Res, Venna, Ritteri, Caprile, Depero, Volt, De Gobis, Dometre Nicopelli, Togo, Balla, Paladini, Bolongaro, Rougena Zatkova, Virgilio Marchi, Rognoni, Fornari, Ago, Nesi Nanetti, Dottori, De Nardis, Caviglioni, Vittorio Marchi, Gino Galli, Cangiullo e, naturalmente Tato anche con numerosi pseudonimi, tra cui, Bianca Ravazzoni, Olga Mazzieri, Jolanda da Scortichino, Lea Mauri, allo scopo di aumentare artificialmente il numero dei partecipanti.

Nello stesso anno 1922 assume la direzione per il restauro e le decora-

L'eretico, olio su tela cm 70 x 50.

zioni del Castello Douglas Scotti a Vigoleno, presso Salsomaggiore, ed organizza mostre collettive futuriste a Parma, Torino, Salsomaggiore, rispettivamente, presso il Teatro Reinach, il Salone del Winter Club (Galleria Subalpina) ed il Teatro Ferrario.

Nel Novembre 1922 sposa Mimì Gennari, insegnante di francese, divenuta poi in arte Mimì La Touche.

Nel 1923 allestisce una propria mostra sul direttissimo Bologna-Milano.

Viaggiando sul direttissimo Bologna-Milano, ingombra uno scompartimento con i suoi quadri che avrebbero dovuto essere sistemati nel bagagliaio. Al passaggio di un controllore Tato viene multato per l'infrazione ai regolamenti ferroviari. Egli paga e protesta; ma poi prende i quadri, li toglie dall'imballaggio e li allinea sul corridoio, ricavando due lire per ogni ingresso dai viaggiatori affollatisi per vedere.

Nel 1924 partecipa alla Esposizione d'arte futurista presentata da Marinetti al Modernissimo di Bologna, trasferendosi poi nello stesso anno a Roma.

Nell'Aprile del 1925 stabilisce i primi contatti con l'ambiente futurista romano con una mostra personale alla Casa d'arte Bragaglia.

Nel Marzo-Giugno dello stesso anno partecipa alla mostra collettiva futurista della III Biennale Romana, ed è presente all'Esposizione Internazionale d'arte Teatrale a Vienna ed, a Torino, ad una Esposizione d'arte futurista a Palazzo Madama.

Durante l'estate del 1925 allestisce una mostra personale futurista su un bragozzo viaggiante lungo le spiagge del Mar Adriatico.

A Riccione, dopo un'allegria e movimentata giornata d'arte, affitta un bragozzo, dipinge sulle vele



un enorme «Tato futurista» ed insieme a Toni, pescatore romagnolo, naviga lungo le spiagge che da Riccione conducono ad Ancona, invitando i bagnanti a visitare la mostra organizzata fra le reti, le cesti, le corde ed i remi; mostra che egli disse di essere «unica al mondo».

Nel Maggio-Settembre del 1926 espone con il gruppo futurista alla XV Biennale di Venezia, dove parteciperà alle successive del 1930, 1932, 1934 (sala personale), 1936, 1938, 1942.

Nello stesso anno partecipa alla: — Esposizione d'arte decorativa a Parigi e subito dopo, sempre a Parigi ad una Mostra futurista alla «Madalaine»;

- Biennale calabrese a Reggio Calabria;
- Esposizione Internazionale del Teatro a New York;
- Mostra «personale» al Teatro degli Indipendenti a Roma.

Nel 1927 allestisce a Ferrara due mostre personali: una al Teatro Comunale e l'altra presso il Corriere

Padano, con una introduzione di Marinetti.

Affresca, poi la sede del medesimo Corriere Padano.

Nello stesso anno partecipa alla grande mostra collettiva di pittura futurista alla Casa del Fascio di Bologna, alla Quadriennale di Torino e ad una mostra d'arte futurista a Palermo.

Nel 1928 partecipa ad una collettiva futurista al Teatro Comunale di Imola organizzata da M. G. Dal Monte ed alla Rassegna degli artisti ferraresi nell'ambito della «Settimana Ferrarese».

Nel 1929 prende parte alla Galleria Pesaro alla Mostra di «trentatré artisti futuristi» ed alla III Mostra d'arte marinara promossa dalla Lega Navale (Roma).

Nel 1930 insieme a Marinetti (16 Aprile) firma il **Manifesto della fotografia futurista** ed organizza, in occasione del primo Concorso fotografico nazionale, presso l'Aranciera di Villa Umberto I una sezione per i fotografi futuristi romani, cui parteciparono, oltre a Tato, Bragaglia, Paris, Boccardi, Baraldi, Perone, Maraini, Montacchini, Thayath.

Prende parte, inoltre, alla Biennale di Venezia ed alla Mostra regionale d'arte moderna a Ferrara.

Nel 1931:

- firma il **Manifesto dell'aeropittura futurista** insieme a Balla, Benedetta, Depero, Dottori, Fillia, Marinetti, Prampolini, Somenzi e Rosso;
- organizza a Roma la I Mostra di aeropittura — mai avvenuta nel mondo — presso la Camerata degli Artisti di Piazza di Spagna, dove esposero: Balla, Ballelica, Benedetta, Diulgheroff, Dottori, Fillia, Oriani, Prampolini, Somenzi Bruna, Tato e Thayath;
- prende parte con una personale alla mostra collettiva futurista di aeropittura e scenografia alla Galleria Pesaro a Milano, alla Mostra futurista al Winter Club di Torino, alla I Mostra Triestina di pittura ed

aeropittura futurista, alla I Quadriennale d'arte romana, alla Mostra collettiva futurista presso la Camerata degli Artisti di Napoli ed alla I Mostra Internazionale d'arte coloniale di Roma;

- esegue il manifesto per la «Giornata del giocattolo Italiano», vincendo il relativo concorso.

Nel 1932 espone a Trieste in occasione della I Mostra Nazionale di fotografia futurista, a Tripoli alla I Mostra Internazionale d'arte coloniale ed a Parigi presso la Galerie de la Renaissance alla Mostra «Enrico Prampolini et les Aeropointres Futuristes Italiens», unitamente ad Alberti, Alimandi, Ambrosi, Balla, Benedetta, Bot, Caviglioni, Cocchia, Crali, Depero, Diulgheroff, Dormal, Dottori, Duse, Fillia, Marisa Mori, Munari, Oriani, Pozzo, Prampolini, Rosso, Saladini, Thayath, Albisola, Vignazia e Zucco ed, inoltre, a Roma, alla Terza Mostra del Sindacato Nazionale Belle Arti del Lazio, alla I Biennale Internazionale d'arte fotografica, nonché a Bruxelles alla mostra di aeropittura futurista oltre che alla Biennale Veneziana.

Nel 1933 partecipa alla:

- Mostra futurista in omaggio ad Umberto Boccioni a Milano;
- Mostra Nazionale di pittura «Premio del Golfo» a La Spezia;
- Mostra di aeropittori futuristi a Torino;
- Mostra «personale» di aeropittura al Teatro dell'Esposizione d'arte Futurista a Roma;
- Mostra «personale» nell'ambito della III Esposizione d'arte moderna a Ferrara;
- I Mostra Nazionale di scenografia ed alla Mostra d'arte sportiva a Firenze;
- Mostra collettiva futurista a Livorno.

Nel 1934, in concomitanza della Seconda Esposizione Internazionale d'arte coloniale a Napoli sottoscrive con Marinetti, Fillia e Cocchia **Il Manifesto sull'Arte Africana**

e, insieme a Marinetti, Ambrosi, Andreoni, Benedetta, Depero, Dottori, Fillia, Oriani, Munari, Prampolini e Mino Rosso il **Manifesto sulla Plastica Murale**.

È presente, inoltre, con una Sala personale alla XIX Biennale Veneziana ed alle mostre di Aeropittori Italiani ad Amburgo (Galleria Kunstverein) ed a Berlino, nonché alla prima mostra di Plastica Murale a Genova ed a mostre futuriste di aeropittura a Livorno, Cagliari e Nizza (Hotel Negresco).

Nel 1935 partecipa alla:

- II Quadriennale Romana;
- Esposizione di futuristi Italiani presso la «Neuve Galerie» di Vienna;
- Esposizione Internazionale ed Universale di Bruxelles;
- Mostra «20 Artistes Italiens» presso la «Galerie Bernheim di Parigi»;
- Mostra della Scenografia presso l'Intersindacale di Firenze;
- Mostra futurista di aeropittura ad Atene;
- Mostra futurista di aeropittura ed arte sacra al Teatro Massimo di Palermo.

Nel 1936 espone a Roma alla II Mostra d'arte di Plastica Murale presso i Mercati Traianei, con una vetrata di mq 40 «Le comunicazioni ferroviarie» realizzata con Benedetta ed Ambrosi.

Ancora nel 1936 è presente a Roma alla I Mostra d'arte sportiva ed alla I Mostra Nazionale del cartellone pubblicitario, nonché a Venezia alla XX Biennale.

Nel 1937 prende parte all'Esposizione Internazionale d'arte presso il Museo Municipale di Amsterdam ed alla Mostra d'arte Italiana moderna e contemporanea a Berlino.

Nello stesso 1937 espone a Roma con una «personale» nell'ambito della Mostra di aeropittura futurista presso il Ministero dell'Aeronautica ed alla II Mostra Nazionale Belle Arti di Napoli.

Nel 1938 è presente oltre che alla

XXI Biennale Veneziana, alla Mostra dell'Ala Littoria presso la XIII Fiera Internazionale di Tripoli ed alle successive mostre di aeropittura a Cagliari e Torino.

Nel 1939 prende parte alla III Quadriennale Romana ed alla Mostra del Volo nell'Arte Italiana a Roma.

Nel 1940 è presente alla XXIII Biennale Veneziana ed alla II Mostra d'arte sportiva a Roma.

Nel 1941 espone a Milano e Napoli con «personali» presso le locali Camerate degli Artisti e di aeropittura presso il Dopolavoro del Ministero dell'Aeronautica, oltre che alla III Mostra Sindacale Nazionale di Milano ed alla Mostra degli aeropittori a Roma, presso Palazzo Bracci.

Nel 1942 partecipa alla XXIII Biennale Veneziana ed a Roma ad una «personale» di aeropittura presso la Galleria San Marco.

Nel 1943 prende parte alla IV Quadriennale Romana.

Nel 1948 partecipa alla Rassegna Nazionale di Arti figurative presso la Galleria d'Arte Moderna di Roma.

Nel 1949 dopo parecchi anni di limitata attività dovuta al secondo conflitto mondiale ed ai numerosi problemi emersi nel dopoguerra, si ripresenta con una «personale» a Roma dedicata alla memoria di Marinetti (Galleria Giosi).

Partecipa, poi:

- alla Mostra «futuristi e metafisici» alla Kunstauss di Zurigo nel 1950;
- al Premio «Terni» degli anni 1950-1951-1952-1953-1954;
- al Premio Nazionale di pittura F. P. Michetti degli anni 1951-1952 e 1963;
- alla I Biennale Internazionale d'arte Marinara nel 1951 a Genova;
- alla VI e VII Quadriennale Romana del 1952 e del 1956;
- al Premio «Marzotto» degli anni 1953-1956;
- alla Esposizione dell'Agricoltura

(E 53) nel 1953 a Roma;

- alla Mostra collettiva di pittura «Il Cinema» presso la Galleria «La Fontanella» di Roma nel 1955;
- alla XX e XXIII Biennale Nazionale di Milano del 1957 e del 1959;
- alla Rassegna di Arti Figurative di Roma e del Lazio negli anni 1958-1959 e 1963;
- alla Mostra di futurismo presso l'Ente Premi di Palazzo Barberini a Roma nel 1959;
- alla Mostra collettiva «La Madonna nell'arte contemporanea» nel 1959 a Roma;
- alla Mostra collettiva dei «pittori Modenesi» a Milano nel 1959;
- alla Mostra Internazionale di pittura e scultura a Roma nel 1959;
- alle Mostre collettive «Arte Sacra contemporanea» e «La Chiesa e le immagini» a Roma rispettivamente nel 1960 e nel 1962;
- alla Mostra «Attori sul Tevere» a Roma nel 1962;
- alla Mostra collettiva «Quaranta futuristi» alla Galleria Toninelli nel 1962 a Milano;
- alla Mostra «Il Secondo futurismo» presso la Galleria d'Arte Moderna di Torino nel 1962;
- alla Mostra collettiva di «Aeropittura futurista» organizzata da Franco Passoni alla Galleria Blu a Milano nel 1970, ed, inoltre, ai Premi:
- Il fiore nella pittura a Palermo nel 1951;
- Nazionale di Pittura contemporanea «Marina di Ravenna» nel 1959;
- Nazionale «Riviera del Cònero» ad Ancona nel 1959;
- «Campagna» per le opere di pittura a S. Sofia di Romagna del 1959;
- Nazionale di pittura A.N.C.I. (Associazione Nazionale Calzaturifici Italiani) a Milano nel 1960;
- «Rapallo» nel 1960;
- Il Paesaggio al Castello di Trabia a Palermo nel 1960;
- Nazionale di Pittura di Cuneo nel 1961 (3°);
- «Avezzano» nel 1961;

- Nazionale «Maschere e Carnevale» (VIII) a Viareggio nel 1961;
- «Acitrezza» nel 1961;
- Nazionale di pittura «Vallate dell'Idice» a Bologna nel 1962.

Organizza nel 1953-1954 l'Esposizione d'arte Internazionale del «piccolo formato» nelle città di Roma, Milano, Napoli, Palermo, Barcellona, Madrid e Los Angeles.

Allestisce, infine, «personali» a:

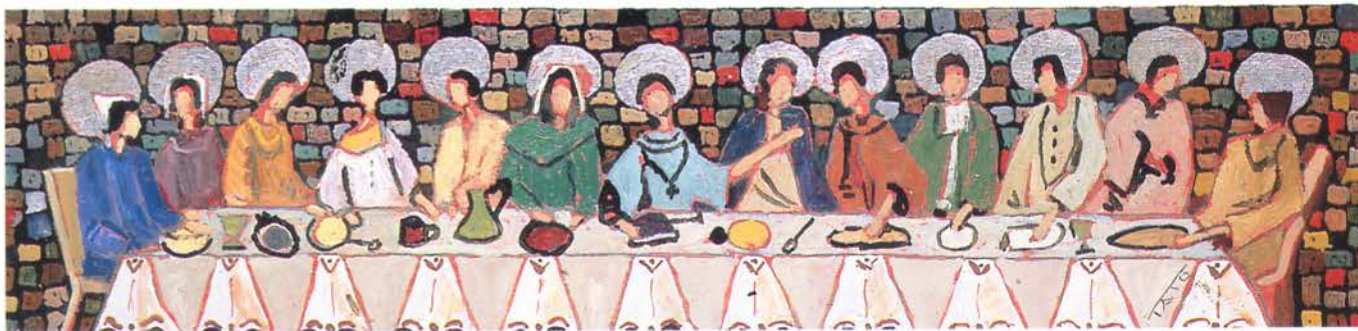
- Roma, nel 1954 sul tema «Atomicopittura»;
- Roma, nel 1956 sul tema «Il Circo visto da Tato»;
- Chieti, nel 1956;
- Verona, nel 1958 alla Galleria Ghelfi;
- Roma, nel 1958 con una antologia dedicata ai suoi «Quarant'anni di pittura» (1918-1958);
- Milano, nel 1959 sul tema «Comacchio visto da Tato»;
- Ravenna, nel 1959;
- Roma, nel 1964 sul tema «Omaggio al Concilio Ecumenico Vaticano II»;
- Roma, nel 1968;
- Roma, nel 1971 con una «antologica storica»;
- Roma, nel 1972 sul tema «Tato aeropittore».

Tra i lavori di decorazione eseguiti da Tato vanno ricordati quelli per il Palazzo delle Poste di Gorizia, Trento, Palermo; per gli Aeroporti Nicelli di Venezia e Guidonia; per gli Idroscali di Siracusa ed Ostia; per la sede del Corriere Padano a Ferrara; per il Castello Douglas Scotti a Vigoleno e vari Padiglioni per le Fiere di Parigi, Tripoli, Torino e Milano.

Salvatore Ventura

BIBLIOGRAFIA

- Maurizio Calvesi: *Il Futurismo*, Fratelli Fabbri Editori, Milano 1970;
- Alessandro Cervellati: *Bologna Futurista*, stampato a cura dell'autore, Bologna 1973;



Enrico Crispolti: *Il mito della macchina ed altri temi del futurismo*, Celebes, Trapani 1969;

Enrico Crispolti: *I Futuristi e la fotografia*, Qui Arte Contemporanea, n. 8, Roma 1972;

Enrico Crispolti (a cura di): *Ricostruzione futurista dell'Universo*, Torino, Mole Antonelliana, 1980;

Enrico Crispolti (a cura di): *Svolgimento del Futurismo. Il Futurismo negli anni Trenta*, Arte e cultura in Italia, Palazzo Reale, Mazzotta, Milano 1981;

Enrico Crispolti: *La ceramica futurista da Balla a Tullio D'Albisola*, Centro di Firenze 1982;

Enrico Crispolti (a cura di): «*Aeropittura Futurista Aeropittori futuristi*», Galleria Fonte d'Abisso, Modena 1985;

Enrico Crispolti: *Il Futurismo in Romagna*, Maggioli editore, Rimini 1986;

Enrico Crispolti: *Storia e critica del Futurismo*, Laterza, Bari 1986;

Enrico Crispolti: *La macchina mito futurista*, Editalia, Roma 1986;

Enrico Crispolti (a cura di): *Casa Balla ed il Futurismo a Roma*, Istituto del Poligrafico e della Zecca dello Stato, Roma 1989;

Ezio Godoli: *Guide all'architettura moderna. Il Futurismo*, Laterza, Bari 1983;

Fabrizio D'Amico e Giuseppe Appella (a cura di): *Roma* 1934,

Edizioni Panini, Modena;

Maria Drudi Gambillo e Teresa Fiori: «*Archivi del Futurismo*», De Luca, Roma 1958;

P. Hulter (a cura di): *Futurismo & Futurismi*, Palazzo Grassi — Venezia, maggio-ottobre 1986, Bompiani, Milano 1986;

Giovanni Lista: *Futurismo e Fotografia*, Milano 1980;

Giovanni Lista (a cura di): «*Photographie Futuriste italienne, 1911-1939*» Musée d'Art Moderne, Paris 1981-1982;

Giovanni Lista: *Le Futurisme*, Fernand Hazan, Paris 1985;

Giovanni Lista: *I Futuristi e la fotografia*, Modena, Rovereto 1985-1986;

Bruno Mantura, P. Rosazza, L. Velani (a cura di): *Aereo e Pittura, Mostra dell'Aria e della sua conquista*, De Luca, Napoli Castel Sant'Elmo 1989-1990;

Anna M. Nalini (a cura di): *Futurismo in Emilia Romagna*, Castello del Vignola, Artioli Editore, Vignola (Modena) 1990;

Bruno Passamani: *Depero*, Rovereto 1981;

Franco Passoni (a cura di): *Aeropittura Futurista*, Galleria Blu, Milano 1970;

Paolo Perrone: *Il futuro del Futurismo*, Milano 1985;

Marzio Pinottini: «*I luoghi del Futurismo (1909-1944)*», Multigrafica Editrice, Roma 1986;

L'ultima cena, olio su tavoletta cm 12 x 55.

Nella pagina seguente.

Davanti al circo, olio su tavola cm 91 x 72.

Aurelio T. Prete: *Tato futurista*, ERS, Roma 1963;

Anna Maria Ruta: *Arredi futuristi*, episodi delle case d'arte futuriste italiane, Edizioni Novecento, Palermo 1985;

Claudia Salaris: *Storia del Futurismo*, Editori Riuniti, Roma 1985;

Claudia Salaris: *Il Futurismo e la pubblicità, dalla pubblicità dell'arte all'arte della pubblicità*, Lupetti, Milano 1986;

Claudia Salaris: «*Filippo Tommaso Marinetti*» La Nuova Italia, 1989;

Tato: «*Tato raccontato da Tato*», 20 anni di futurismo, Zucchi, Milano 1941;

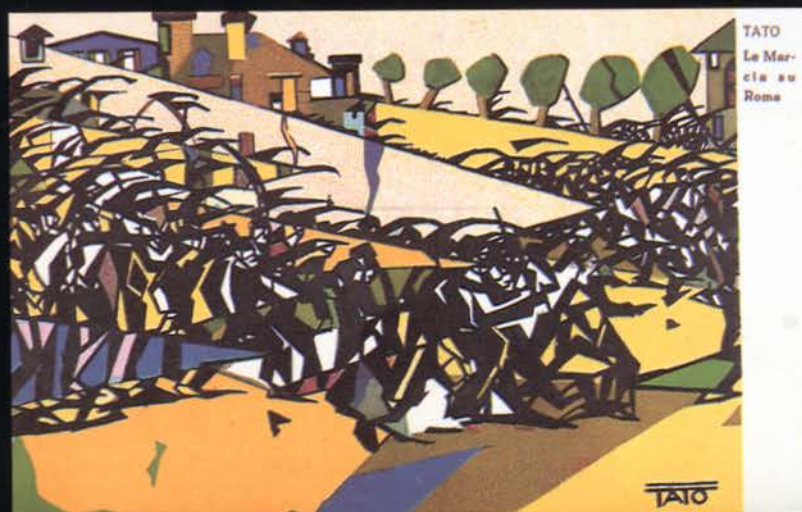
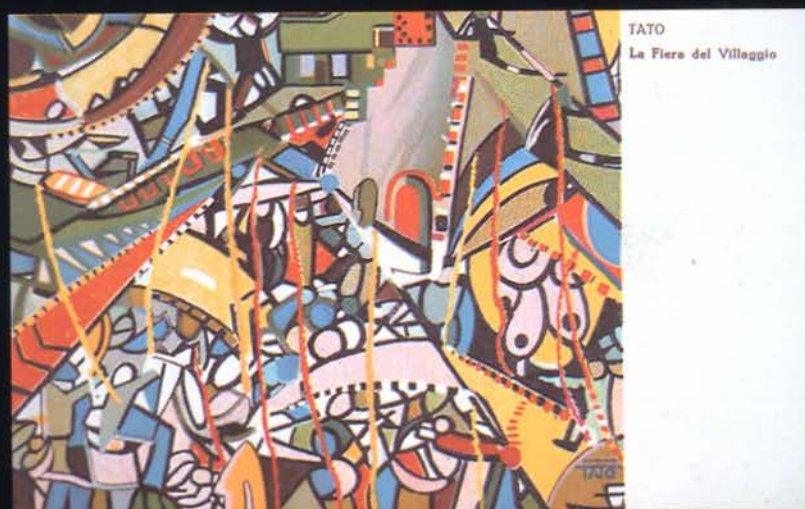
Tato: *Quarant'anni di pittura, 1918-1958*, Tipografici Pinci, Roma 1958;

Autori vari (a cura di): *Le città immaginate. Un viaggio in Italia. Nove progetti per nove città*, XVII Triennale di Milano, Electa, Milano 1987;

F. Valli ed A. Foschini: *Il volo in Italia*, Editoriale Aeronautica, Roma anno XVII;

Mario Verdone: *Teatro del tempo futurista*, Lerici, Roma 1969.





Guglielmo Sansoni (Tato) nasce a Bologna il 29 Dicembre 1896 e muore a Roma nel Gennaio 1974.

Volontario della guerra 1915-1918, durante la quale stabilisce stretta amicizia con Boccioni, Russolo e Sironi, al termine del servizio militare ritorna a Bologna dove organizza, con Leo Longanesi, Aldo Giovannini, Fanelli, Caviglioni e Federico Valli, allora universitari e ribelli al conformismo, il primo gruppo futurista emiliano, che poi egli stesso dirige con molto successo.

Il 16 Settembre 1920 predispone il proprio funerale con l'arrivo, a casa dell'estinto «Guglielmo Sansoni», di bara, fiori, corone e carro funebre, ma anche con l'intervento delle Guardie Regie che sciolgono, poi, il corteo e traducono Tato al Commissariato di Polizia.

Guglielmo Sansoni aveva voluto seppellire il proprio cadavere per far nascere, in forma ufficiale, il pittore TATO futurista, deciso, definitivamente, a dedicarsi con una intensa attività di propaganda artistico-politica alla diffusione del movimento futurista italiano in Emilia Romagna.

Si tiene, poi, in continua corrispondenza con Marinetti che conosce a Milano verso la fine del 1920.

Il 22 Gennaio 1922, alla presenza di Marinetti, organizza a Bologna la prima mostra d'arte futurista al teatro Modernissimo.

Nel 1924 si trasferisce a Roma e stabilisce contatti con l'ambiente futurista romano, presentandosi con una mostra personale alla casa d'arte Bragaglia.

Partecipa alle Biennali di Venezia dal 1926 al 1950 (Premio alla XXIII Biennale) ed a tutte le importanti mostre futuriste europee e mondiali degli Anni Trenta (1932: Mostra a Parigi, Galerie de la «Renaissance» con gli aeropittori Alberti, Alimandi, Ambrosi, Andreoni, Balla, Benedetta, Bot, Caviglioni, Cocchia, Crali, Depero, Dulghero, Dormal, Dottori, Duse, Fillia, Marisa Mori, Munari, Oriani, Pozzo, Prampolini, Rosso, Saladini, Thayaht, Albissola, Vignazia e Zucco; 1937: Mostre ad Amsterdam, Zurigo, New York, Chicago, Rio de Janeiro, ecc.).

Il 16 Aprile 1930 sottoscrive con Marinetti, il «Manifesto della Fotografia futurista».

Nel 1931 organizza a Roma, nella «Camerata degli Artisti», in Piazza di Spagna, la prima Mostra di aereopittura e firma con Balla, Benedetta, Depero, Dottori, Fillia, Marinetti, Prampolini e Somenzi il «Manifesto della Aeropittura».

Il seguito che l'aereopittura ebbe tra i pittori segnò nel 1931 una data essenziale. Marinetti salutò testualmente con queste parole il giovane innovatore: «Tato è stato il primo a dare palpiti e sudori di benzina, olio di ricino, calorie e slancio ai pesanti trimotori in contrasto-amicizia con le più soffici trasparenti e svaporanti ovatte garze o bambagie dell'atmosfera. Sento ora che non può fermarsi alla prima interessante invenzione».

Nel 1934, in concomitanza della Seconda Esposizione d'Arte Coloniale di Napoli, sottoscrive con Marinetti, Fillia e Cocchia il «Manifesto sull'Arte Africana».

Partecipa alle prime cinque Quadriennali di Roma.

Affresca gli aeroporti di Siracusa, Tripoli, Guidonia, numerosi palazzi governativi di Palermo, Trento, Gorizia ed altri edifici pubblici, scuole, ville e la sede del «Corriere Padano» a Ferrara con la «Madonna dell'Aria», commissionata da Balbo e Quilici.

Crea plastici decorativi nei padiglioni aviatori alle fiere di Milano, Tripoli e Parigi.

Nel dopoguerra le figure che Tato ancora compone non solo non rinnegano le conquiste precedenti (futurismo, aereopittura, sintetismo, cubismo, dadaismo, ecc.), ma nemmeno si distaccano per molti aspetti dalle estetiche contemporanee.